

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**El patrimonio recobrado: museos indígenas en México y Nueva  
Zelanda**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Manuel Burón Díaz**

Directores

**Jesús Bustamante García**  
**Pilar Ponce Leiva**

**Madrid, 2018**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID**

*El patrimonio recobrado: museos indígenas en México y Nueva  
Zelanda*

Autor: MANUEL BURÓN DÍAZ  
Director/es: Dr. JESÚS BUSTAMANTE GARCÍA  
Dra. PILAR PONCE LEIVA

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

Madrid, 2016







UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE INVESTIGACIÓN  
ORTEGA Y GASSET

América Latina Contemporánea: los retos de la integración política y social

Tesis Doctoral

**“El patrimonio recobrado: museos indígenas en México y Nueva Zelanda”**

**Manuel Burón Díaz**

Directores de la Tesis

**Dr. Jesús Bustamante García**  
**Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas**

**Dra. Pilar Ponce Leiva**  
**Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid**

Madrid, 2016



Índice general:

Summary .....	xiii
Resumen.....	xvii
Introducción .....	xxi
Capítulo 1. Sujetos indígenas, museos y patrimonio .....	1
1.1.- <i>Atravesando la vitrina</i> : la emergencia de los sujetos indígenas .....	13
1.2.- <i>Desenmascarando el museo</i> : la crítica a la representación museográfica de las culturas indígenas .....	22
1.3.- <i>Devolviendo el patrimonio</i> : cambios en la posesión cultural de objetos significativos.....	31
1.4.- ¿Por qué México y Nueva Zelanda? .....	40
Capítulo 2. México.....	47
2.1.- La construcción de un patrimonio nacional mexicano.....	47
2.1.1. Ciudadanos, ancestros y vestigios: prehispanismos e indigenismos en la construcción del Patrimonio y el Museo mexicano .....	52
2.1.2. <i>De la tercera a la primera persona</i> : Barbados, la crítica al indigenismo y el alzamiento de las políticas de la identidad .....	69
2.2.- Los museos comunitarios oaxaqueños .....	82
2.2.1. Oaxaca y sus comunidades indígenas: de <i>enigma</i> a <i>paradigma</i> .....	82
2.2.1.1. La pervivencia del municipio en Oaxaca .....	85
2.2.1.2. ‘Usos y costumbres’ .....	91
2.2.2. Contexto, origen y fundamentación de los museos comunitarios mexicanos: .....	99
2.2.3. Comunidades, patrimonio y arqueólogos: relaciones entre municipios e instituciones culturales en la Oaxaca del periodo indigenista .....	121
2.2.4. Panorama actual de museos comunitarios de Oaxaca.....	139
2.2.4.1. Región Valles Centrales: artesanías textiles en el Valle de Tlacolula .....	143
2.2.4.1.1. Museos comunitarios de la Región Valles Centrales.....	155
2.2.4.1.2. Museos comunitarios de la Región Mixteca.....	187
2.2.4.1.3. Región Sierra Norte y Distrito Mixe.....	197
2.2.4.1.4. Museos de la Región Sierra Norte.....	201
2.3.- Conclusiones: la búsqueda de una museología subalterna .....	212
Capítulo 3. Nueva Zelanda .....	221
3.1.- Dos culturas, una nación: <i>Pakeha</i> y maoríes en el proceso de construcción nacional neozelandés .....	223
3.1.2. Devolviendo el préstamo: descolonización, patrimonio y renacimiento maorí .....	233
3.2.- <i>Te Papa Tongarewa</i> o el triunfo del biculturalismo .....	246
3.2.2. Taonga .....	267
3.2.3. <i>Kaitiaki</i> , guardianes del patrimonio .....	285
3.2.4. Conocimiento y práctica maorí: lo sagrado y lo profano en el museo nacional neozelandés .....	303
3.2.5. El Templo y el Fórum: Estructura expositiva del <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> .....	322

3.3.1. <i>Tangata Whenua</i> / gente de la tierra .....	324
3.3.2. <i>Tangata Tiriti</i> / gente del tratado .....	335
3.3.3. Signs of a Nation / <i>Ngā Tohu Kotahitanga</i> .....	343
3.3.- Otras comunidades y museos comunitarios en Nueva Zelanda .....	348
3.4.- Conclusiones .....	363
Capítulo 4. Reflexiones finales: ¿Hacia un solipsismo museográfico – antropológico?	
.....	379
5. Fuentes y bibliografía .....	391
5.1.- Fuentes documentales no publicadas .....	391
5.2.- Entrevistas .....	398
5.3.- Bibliografía .....	400
6. Anexos .....	437
6.1.- Fichas de los museos comunitarios de Oaxaca .....	437
6.1.1.- San José Mogote .....	437
6.1.2.- Santa Ana del Valle .....	438
6.1.3.- Santiago Suchilquitongo .....	440
6.1.4.- San Martín Huamelulpan .....	441
6.1.5.- San Pablo Huixtepec .....	443
6.1.6.- Teotitlán del Valle .....	445
6.1.7.- San Miguel del Progreso .....	446
6.1.8.- San Pedro y San Pablo Tequixtepec .....	448
6.1.9.- Natividad .....	449
6.1.10.- Santa María Cuquila .....	450
6.1.11.- San José Chichihualtepec .....	452
6.1.13.- Magdalena Jaltepec .....	455
6.1.14.- San Juan Guelavía .....	456
6.1.15.- San Juan Bosco Chuxnabán .....	457
6.1.16.- Santiago Matatlán .....	459
6.1.17.- San Francisco Cajonos .....	460
6.2.- Fichas de museos de comunidad en Nueva Zelanda .....	462
6.2.1.- Paekakariki .....	462
6.2.2.- Otaki .....	463
6.2.3.- Hokianga .....	464
6.2.4.- Whangarei .....	465
6.2.5.- Russell .....	466
6.2.6.- Waipu .....	467
6.2.7.- Dargaville .....	468
6.3.- Glosario .....	471

## Índice de figuras:

Figura 1. Mapa de la distribución de los diecisiete museos comunitarios analizados para el caso de Oaxaca, México.....	xxviii
Figura 2. Mapa de la distribución de los museos de localidad analizados en el caso de Nueva Zelanda. ....	xxx
Figura 3. Comparación de la Primera (1971) y Segunda Declaración de Barbados (1977). .....	79
Figura 4. Contraposición entre museología institucional y comunitaria según la fundamentación del Centro INAH-Oaxaca.....	110
Figura 5. Artículo II de la versión inglesa del Tratado de Waitangi, 1840, Aoteaora / Nueva Zelanda.. ....	269
Figura 6. Breve genealogía del concepto de <i>Taonga</i> .....	271
Figura 7. Mapa de la planta 3 del <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> .....	324
Figura 8. Gráfico que representa el esquema expositivo bicultural en el <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> .....	336
Figura 9. Museos de comunidad en Nueva Zelanda.....	362
Figura 10. Comparación de los elementos constitutivos de las diferentes museologías estudiadas.....	372



## Índice de imágenes:

Imagen 1. El Calendario Azteca expuesto en la Sala Principal del Museo Nacional de Antropología de México. Archivo Casasola, 1964, CONACULTA, INAH, SINAFO. ....	50
Imagen 2. Tripulantes de la delegación argentina del crucero acorazado “Pueyrredon” visitando de manera solemne la sala dedicada a los monumentos mexicanos. Archivo Casasola, circa 1920. CONACULTA, INAH, SINAFO .....	56
Imagen 3. “Niña observa estadísticas en el Museo Nacional de Antropología”, Foto: Nacho López, circa 1965. CONACULTA, INAH, SINAFO. ....	68
Imagen 4. “Agentes municipales de Chuxnabán 1971 – 2011”. Exhibición de la sucesión de agentes municipales en el museo comunitario de San Juan Bosco Chuxnabán, en la Sierra Mixe. Foto: Manuel Burón. ....	95
Imagen 5. “Sistema de cargos por usos y costumbres”. Panel expositivo en San Francisco Cajonos, Región Sierra Norte de Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	96
Imagen 6. Exhibición de la participación comunitaria en las diferentes etapas de construcción del museo comunitario en San José Mogote, Etlá. Foto: Manuel Burón. ....	98
Imagen 7. Mapa promocional de los Museos Comunitarios de Oaxaca con los 18 centros que forman la Unión distribuidos por todo Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	103
Imagen 8. Mapa de la expansión del comercio de tapetes en el Museo de Teotitlán del Valle. Foto: Manuel Burón. ....	152
Imagen 9. Vasija efigie cerámica policromada en el museo comunitario de San José Mogote, Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	157
Imagen 10. Vasija efigia típicamente zapoteca expuesta junto a textiles artesanos en la comunidad de Santa Ana del Valle, Tlacolula, Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	159
Imagen 11. Portada del Museo Comunitario “Cerro de la Campana”, en Santiago Suchilquitongo, Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	161
Imagen 12. “Mapa de la situación del pueblo de San Pablo Huistepeque en el año de 1827” en el extinto Museo Comunitario Cerro de los Huizaches. Foto: Manuel Burón. ....	162
Imagen 13. Piedra con relieve en forma de jaguar y restos de policromía en el museo de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	164



Imagen 14. Vista general del museo comunitario de San Juan Guelavía, Tlacolula, Oaxaca. Foto: Manuel Burón.....	165
Imagen 15. Diorama con mural pintado titulado “El mezcal en las mayordomías”, en el museo comunitario de Santiago Matatlán, Tlacolula, Oaxaca.. Foto: Manuel Burón. ....	167
Imagen 16 e Imagen 17. 'Relación de diligencias ante la Real Audiencia sobre litigios de tierras de San Juan Guelavía del año 1680' expuesto en su museo comunitario / Panel expositivo aludiendo a la lucha contra los excesos de los hacendados en San José Mogote, Etna, Oaxaca. Fotos: Manuel Burón. ....	176
Imagen 18 e Imagen 19. Exposición de una copia de los “títulos primordiales” (año 1897) y de la copia original de los linderos (año 1584) en el museo comunitario mixteco de Santa María Cuquila, en el municipio de Tlaxiaco. Foto: Manuel Burón. / Glifo toponímico de Cuquila que lo define como gran cacicazgo, en el mapa n. 2453 de Cuquila, Oaxaca, 1599. AGN, México .....	178
Imagen 20. Reproducción del entierro Huamelulpan III y mural con la leyenda mixteca del “flechador del sol” en el museo comunitario Hitalulu. Foto: Manuel Burón. ....	189
Imagen 21. Documento territorial colonial en mixteco exhibido en el museo comunitario Note Ujía (Siete Ríos) en San Miguel del Progreso, Tlaxiaco. Foto: Manuel Burón. ....	190
Imagen 22. Exposición de estelas grabadas presidida por la Piedra 19 de Tequixtepec en el museo comunitario Memorias de Yacundaayee, Mixteca Baja. Foto: Manuel Burón.....	192
Imagen 23. Maqueta de los terrenos exhibida junto con documentos territoriales en el Museo Comunitario Nuu Kuiñi (Cerro del tigre) en Santa María Cuquila, Tlaxiaco. Foto: Manuel Burón.....	194
Imagen 24. Panel dedicado a la religión y a objetos litúrgicos en la comunidad de San José Chichihualtepec, Mixteca Baja. Foto: Manuel Burón.....	195
Imagen 25. Pelota de caucho y guante de cuero y metal, objetos museográficos en uso para el juego de la pelota mixteca en la exposición del Museo Comunitario Añuti “Seis Mono” de Magdalena Jaltepec, en la Mixteca Alta. Foto: Manuel Burón. .	196
Imagen 26. Vista general de la comunidad de San Juan Bosco Chuxnabán, en la Región Sierra Mixe, Oaxaca. Foto: Manuel Burón.....	202
Imagen 27. El presidente del Comité del Museo Comunitario de la Mina de Natividad, en el distrito de Ixtlán de Juárez, D. Raúl Santiago Juárez explicando la extracción del mineral. Foto: Manuel Burón.....	206
Imagen 28. Museo Comunitario Monte Flor en la comunidad chinanteca de Cerro Marín, distrito de Tuxtepec. Foto: Manuel Burón.....	208

Imagen 29. Representación de un enfrentamiento armado en el museo comunitario <i>Māātsk Mējy Nēē</i> (Dos ríos) en San Juan Bosco Chuxnabán. Foto: Manuel Burón. ....	210
Imagen 30. Pectoral de oro de personaje con yelmo en forma de pico de ave, tal como está expuesto en el Museo Comunitario de San Francisco Cajonos, Oaxaca. Foto: Manuel Burón. ....	212
Imagen 31. Dos niños en la exhibición “Te Maori” en 1986. Foto: Greg King. <i>Alexander Turnbull Library</i> , Wellington, Nueva Zelanda. ....	242
Imagen 32. Panel expositivo de la exposición ‘Māori, lers trésors ont une âme’, en el <i>Musée du quai Branly</i> , 2011. Foto: Manuel Burón. ....	278
Imagen 33. Figura humana tallada en el interior de <i>Te Hau ki Tūranga</i> , <i>wharenui</i> o <i>marae</i> expuesta en el <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , realizada por Raharuhi Rukupo. Foto: Manuel Burón. ....	280
Imagen 34. Panel expositivo bilingüe en la exposición permanente “Mana Whenua”, <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón. ....	283
Imagen 35. Panel expositivo bilingüe en la exposición permanente “Mana Whenua”, <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón. ....	292
Imagen 36. Cuenco de agua a la salida del <i>Whangarei Museum</i> indicado para realizar las abluciones necesarias, según el protocolo maorí, para purificarse del tapu después de haber estado en contacto con los <i>taonga</i> . Foto: Manuel Burón. ....	313
Imagen 37. Sillón usado en el Parlamento Maorí de 1897. Exposición en la <i>Marae</i> de Papawai por su 115 aniversario. Papawai, 2012. Foto: Manuel Burón. ....	315
Imagen 38. “The Tohunga under Tapu”. Folleto de Departamento de Turismo neozelandés, 1933, <i>National Library of New Zealand Te Puna Mātauranga Aotearoa</i> . ....	317
Imagen 39. “Our place?”, caricatura de Mark Winter aparecida en el <i>Southland Times</i> , el 15/10/2010. <i>National Library of New Zealand</i> . ....	319
Imagen 40. <i>Waka tua</i> o canoa de guerra maorí “Teremoe” exhibida en el hall central que da la entrada a la exposición de tesoros maoríes, <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón. ....	325
Imagen 41. Actual exposición de la gran meeting house o <i>whare nui</i> “Te Kau ki Tūranga”, <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón. ....	327

Imagen 42. Exhibición clásica organizada por taxonomías de <i>hei tiki</i> o figuras antropomórficas maoríes en un museo neozelandés no identificado. Foto: William A. Price, circa 1900. <i>Price Collection, Alexander Turnbull Library</i> .....	328
Imagen 43. “Te Marae” o la marae del siglo XXI en el <i>Museum of New Zealand Te papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón.....	330
Imagen 44. Espectacular entrada a la exposición temporal “Tai timu, tai pari, Tainui. Journey of a people” celebrada entre el 3/9/2011 y el 2/3/2014. <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón. ....	333
Imagen 45. “Medical mayhem”, circa 1880. Exposición del maletín de un cirujano de barco y de una medida de ron, algunos de los objetos que se pueden admirar en la exposición “Passports”, <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> . Foto: Manuel Burón. ....	337
Imagen 46. Canoa “Vaka Tauhunu” de autor desconocido, que inaugura la exposición “Tangata Le o Moana”. <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> (FE010421). ....	339
Imagen 47. Imagen del hall principal del museo Te Papa, Wellington. Foto: Manuel Burón.....	344
Imagen 48. Instalación permanente “Sign of a Nation. Ngā Tohu Kotahitanga”, <i>Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa</i> , Wellington. Foto: Manuel Burón. ....	347
Imagen 49. Museo <i>Paekakariki Rail and Heritage Museum</i> , Nueva Zelanda.. Foto: Manuel Burón. ....	350
Imagen 50. Fotografía del Rev. James McWilliam expuesta en el <i>Otaki Heritage Bank Museum</i> , en Otaki, Nueva Zelanda. Foto: Manuel Burón .....	352
Imagen 51. Owen y Alexa Whaley en el <i>Hokianga Museum and Historical Society</i> , Northland, Nueva Zelanda. Foto: Manuel Burón. ....	354
Imagen 52. Fotografía de los fondos del <i>Kiwi North Museum Whangarei</i> . Foto: Manuel Burón.....	356
Imagen 53. <i>Taonga</i> en exposición en el <i>Russell Museum</i> , junto a la réplica del <i>HMS Endeavour</i> del Capitán Cook. Foto: Manuel Burón. ....	357
Imagen 54. Homenaje del <i>Waipu Museum</i> a los pioneros de su comunidad, Northland, Nueva Zelanda. Foto: Manuel Burón.....	359
Imagen 55. Exposición de <i>Poutu Ki Rongomaraeroa</i> en el <i>Dargaville Museum</i> . Foto: Manuel Burón. ....	360

## Summary

### “Heritage Regained: Indigenous museums in México and New Zealand”

Over recent decades, museums have undergone deep and revolutionary changes. Not only have they multiplied and expanded, they have become more diversified, popularized and democratic in nature. Lastly, they have opened up to all kinds of communities and cultures. This latter point will be the focus of the present investigation: the proliferation of indigenous museums across the globe, centering specifically on two of the most advanced examples of indigenous museology that has materialized. Firstly, in Mexico, where small towns in the Oaxaca region decided to set up their own museums to narrate the history of their community. Secondly, in New Zealand, where the national museum has been renovated in order to include the vision of the Maori population.

This present essay therefore adopts a comparative approach in an attempt to critically analyze and contextualize the emergence of centers that have been classified as community or indigenous museums through an analysis of contrasting examples such as those mentioned in Latin America and South Pacific.

This investigation therefore has multiple objectives. Firstly, it may be considered as having a merely museological purpose, or in other words, attempting to analyze such museums as an object of study; studying their rise, content, museography, and discourse. With this in mind, investigative placements were carried out in Mexico, New Zealand and United States; visits were made to the museums in question, documentary, oral and iconographic sources compiled, and interviews were carried out with indigenous curators and people in charge. Here we should value the introduction of new perspectives within these museums, not only with regards to the different views of history that they can produce, but also where the cultural protocols for protecting the exhibition artefacts is concerned.

Secondly, an attempt will be made to define the different contexts that harbor the surge in this type of museum, both on a national (building contrasting national heritage and narratives as seen in Mexico and New Zealand) and academic level (the decisive influence that tendencies such as ‘new museology’ and ‘postmodern anthropology’ have had on them). On one hand, we ought to acknowledge the politics that underlie the changes that occur over time in the attitude towards the appreciation of national heritage, among them we should include the processes of patrimonial decentralization and democratization that the surge in community museums has recently triggered. On the other hand, we will analyze the complex and varied bibliography that has encouraged and accompanied these processes, undoubtedly related to the crisis that both Anthropology as a discipline and the museums that contain anthropological content have suffered, both being accused of rising during the heat of colonialism.

In third place, we have the purely historiographical goal that aims to analyze the historical relationships that have occurred between indigenous communities and their patrimony in each example. This is based on the belief that indigenous communities have contributed in many ways to the building of their heritage, both as an individual or as a community; in collaboration or in conflict with different cultural institutions. By focusing on heritage or its main artefacts, the political component that underlies the constant negotiations and struggle for symbolic control between the different players (individuals, communities or institutions) will come to light.

This process has often been considered a patrimonial reappropriation, whereby indigenous communities, after being essentially cut off from their own heritage for centuries and subject to analysis and exhibits in Western museums, are finally now able to recover authority over the defining aspects of their patrimony. Through using this triple objective, the present investigation will try to distance itself from the idea of *regained heritage* in an attempt to explain and show the complexity of the process behind patrimonial reappropriation.

In the case of Mexico, an analysis will be made of seventeen museums from the Oaxaca State (members of the *Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca*), some of which are remote communities and difficult to access. Such museums are run in line with the traditions of each community (such as the charge system or *tequio*). The reasons behind

their erection will be varied: tourist attractions, handicraft sales, to show their immemorial claim to the land, visibility among the different governmental institutions and more evidently, to unite a community and highlight their ethnic and cultural identity. Upon analysis, it will be possible to conclude that their discourse is conscientiously aligned with the nationalistic traditions that are characteristic of Mexican museography. As a result, we can perceive how the role of cultural institutions (the National Institute of Anthropology and History) especially from a Mexican and ‘critical anthropological’ approach, is essential in the formation of the community museums and their content. Additionally, (by looking at exploration reports from throughout the 20th century) we will consider how the indigenous towns in Oaxaca are still to initiated a relationship with archeological patrimony; instead, they have played an active part in configuring and building the national heritage of Mexico.

In the example of New Zealand, we will see how the Museum of New Zealand *Te Papa Tongarewa* gives the different Maori tribes almost complete and exclusive authority over the exhibition and control of the indigenous cultural heritage. The Maoris have come up with a series of original protocols in line with their cultural perspective; an analysis of which will be central to the investigation. As seen in the Mexican example, it can be proved that the Maori population has been actively involved from the beginning in the process of building their patrimony. We will evaluate how the creation of a ‘Maori museology’ would be more line with the academic ‘new museology’, until being able to conclude that the influence between both would be decisive. It will be possible suggest that the process of patrimonial reappropriation that has come to pass in New Zealand is more than a simple response of the Maori population reconnecting with its heritage, but a reaction to a new pact between the State and the Maori population. A pact that can be summarized under the policy that has been denominated *biculturalism*, a new national narrative that, in light of the cultural distance and symbolic respect for England, attempts to project an image of New Zealand based on both the pact and the autonomy of its different cultural spheres.

Within the process of patrimonial reappropriation by the indigenous communities, it can be concluded that the cultural institutions have played more of a decisive role than they usually would have wanted to recognize, given the ability to identify great continuity and similarities with both traditional national narratives and determined academic tendencies.

This implies that we ought to recognize the process of patrimonial construction as being a continuous negotiation between different groups, in which the indigenous communities have participated and keep doing so in an active way.

In addition to the partial conclusions that have been reached for each of the contexts in question, this present investigation concludes with a number of epistemological reflections. An effort is made to highlight one of the topics that underlies the whole process in question: how a criticism of ethnographic authority, something that has emanated from postmodern anthropology, has directly led to *unicultural* museums, where each cultural group has the exclusive and total authority over the interpretation and exhibition of their patrimony, now considered a direct cultural inheritance.

## Resumen

### “El patrimonio recobrado: museos indígenas en México y Nueva Zelanda”

El museo ha sufrido profundos y revolucionarios cambios en décadas recientes. Se ha multiplicado, expandido, diversificado, popularizado, democratizado y, finalmente, se ha abierto a todo tipo de comunidades y culturas. La presente investigación se ocupa de este último punto: la proliferación de museos indígenas a lo largo del globo, y específicamente en dos de los más avanzados exponentes de museología indígena que se han dado. En México en primer lugar, donde los pequeños municipios del estado de Oaxaca decidieron erigir sus propios museos para narrar la historia de su comunidad. En Nueva Zelanda, en segundo, donde el museo nacional ha sido renovado para incluir en él la visión del pueblo maorí.

El trabajo que aquí se presenta es por tanto un estudio comparativo que pretende analizar y contextualizar críticamente el surgimiento de los denominados como museos comunitarios o museos indígenas a través del análisis de contextos tan diversos como el de América Latina y el Pacífico Sur.

Los objetivos de la presente investigación son múltiples. Primero, podríamos decir, estaría el objetivo meramente museológico, es decir, analizar tales museos en cuanto objeto de estudio. Estudiar su surgimiento, su contenido, su museografía y su discurso. Para ello se han realizado estancias de investigación tanto en México, como Nueva Zelanda y Estados Unidos; se ha visitado tales museos, se han recopilado fuentes icónicas, documentales y orales. Se ha entrevistado a los responsables y curadores indígenas que los gestionan. Interesa aquí apreciar la aplicación de perspectivas nuevas en el museo, no sólo en las posibles diferentes visiones de la historia que puedan enarbolar sino en los protocolos culturales para el cuidado y exhibición de los objetos allí expuestos.



En segundo lugar, se pretende enmarcar el surgimiento de tales museos en los diferentes contextos que los amparan, tanto nacionales (la construcción de patrimonios y relatos de nación diferenciados tanto en México como en Nueva Zelanda) como académicos (la decisiva influencia que en ellos han tenido diferentes corrientes como la denominada ‘nueva museología’ o la ‘antropología posmoderna’). Interesa apreciar, por un lado, la política que subyace en los cambios de apreciación a lo largo del tiempo sobre el patrimonio nacional, entre los que hay que incluir los recientes procesos de descentralización y democratización patrimonial, que han derivado directamente en el surgimiento de museos comunitarios. Por otro, analizaremos la variada y compleja bibliografía que ha alentado y acompañado este proceso, sin duda relacionado con la crisis que ha sufrido tanto la disciplina antropológica como los museos de contenido antropológico, acusados ambos de haber surgido al calor del colonialismo.

En tercer lugar, tendríamos un objetivo meramente historiográfico, en tanto que se busca analizar en los diferentes contextos las relaciones históricas que se han dado entre las comunidades indígenas y el patrimonio. Se parte de la convicción de que las comunidades indígenas han participado de múltiples maneras en los procesos de construcción patrimonial, tanto individual como comunitariamente; en colaboración o enfrentamiento con las diferentes instituciones culturales. Poniendo el foco en el patrimonio o en los objetos significativos que lo componen se podrá apreciar el componente político que subyace en la constante negociación y pugna por su control simbólico entre los diferentes actores (individuales, comunidades o instituciones).

Este proceso ha sido visto a menudo como una reapropiación patrimonial, es decir, como unas comunidades indígenas que, tras siglos de haber estado *desconectadas* de su patrimonio, de haber sido analizadas y expuestas en los museos occidentales, por fin ahora lograrían recuperar la autoridad sobre los significados de su patrimonio. La investigación que aquí se lleva a cabo, a través de este triple objetivo, pretende alejarse de esa visión de *patrimonio recobrado*, matizando y tratando de mostrar la complejidad del proceso de reapropiación patrimonial.

En el caso mexicano se analizan una muestra de diecisiete museos del estado de Oaxaca (agrupados en la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca) algunos de ellos en algunas comunidades remotas y de difícil acceso. Tales museos estarán gestionados en base a las

tradiciones comunitarias (como el sistema de cargos o el tequio). Los motivos de su construcción serán múltiples: atracción de turistas, venta de artesanías, mostrar su adscripción inmemorial al territorio, la visibilización frente a las diferentes instituciones gubernamentales o también, claro está, la cohesión del municipio en base a subrayar una identidad étnica y cultural. Tras su análisis se podrá concluir que su discurso se adecúa minuciosamente a la tradición museográfica nacionalista mexicana. Se podrá percibir entonces cómo el papel de las instituciones culturales y los denominados como ‘especialistas’ (principalmente el Instituto Nacional de Antropología e Historia) especialmente desde las coordenadas de la ‘antropología crítica’ mexicana, será esencial en la formación y contenido de los museos comunitarios. Pero también se apreciará (a través sobre todo del uso de informes de exploración a lo largo de todo el siglo XX) cómo los municipios indígenas de Oaxaca no han comenzado ahora su relación con el patrimonio arqueológico, sino que durante décadas han sido una parte muy activa en los procesos de conformación y construcción de un patrimonio nacional mexicano.

En el caso neozelandés se estudiará el nuevo *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, y cómo éste ha sido capaz de dotar a las diferentes tribus maoríes de una casi completa y exclusiva autoridad sobre la exposición y control del patrimonio cultural indígena. Los maoríes han elaborado una serie de originales protocolos acordes con su perspectiva cultural; su análisis será central en nuestro estudio. Pero al igual que en el caso mexicano también se comprobará cómo el pueblo maorí fue parte activa en los procesos de construcción patrimonial desde un primer momento. Se apreciará cómo la elaboración de una ‘museología maorí’ se acercará mucho a la ‘nueva museología’ académica, hasta el punto de poder concluir que la influencia entre ambas será decisiva. Se podrá afirmar que el proceso de reapropiación patrimonial llevado a cabo en Nueva Zelanda más que responder simplemente a la imagen de un pueblo maorí reconectando con su patrimonio, atenderá a un nuevo pacto entre el estado y el pueblo maorí. Un pacto que se resumirá en la política del denominado como *biculturalismo*, un nuevo relato de nación que, ante el alejamiento cultural y simbólico respecto a Inglaterra, pretende proyectar la imagen de una Nueva Zelanda basada en el pacto y autonomía de sus diferentes esferas culturales.

Se concluirá por tanto que en el proceso de reapropiación patrimonial por parte de las comunidades indígenas, las instituciones culturales han tenido un papel más decisivo del

que habitualmente se ha querido reconocer, pudiendo apreciar en el discurso y contenido de los museos indígenas grandes continuidades y afinidades tanto con los relatos de nación tradicionales como con determinadas corrientes académicas. Ello supone tener que apreciar los procesos de construcción patrimonial como una continua negociación entre diversos grupos, en el que las comunidades indígenas han participado y siguen participando muy activamente.

Además de las conclusiones de carácter parcial referidas a cada uno de los dos contextos aquí tratados, la investigación aquí presentada concluye con unas reflexiones de carácter epistemológico, en lo que se pretende subrayar una de las cuestiones que subyacen a todo el proceso aquí referido: cómo la crítica a la autoridad etnográfica emanada desde la antropología posmoderna ha derivado directamente en la aparición de museos *uniculturales*, en los que cada grupo cultural tiene la exclusiva y completa autoridad sobre la lectura y exhibición de un patrimonio, ahora considerado una directa heredad cultural.

## Introducción

“Nuestros museos están necesitados desesperadamente de psicoterapia. Hay abundantes evidencias de crisis en algunas de las mayores instituciones mientras otras están en un avanzado estado de esquizofrenia”<sup>1</sup>. Así comenzaba el conocido manifiesto que inauguraría la mayor crisis y reforma de la historia del museo en cuanto institución. Casi cincuenta años han pasado desde el escrito de Duncan Cameron y su dinámica reformista sigue en marcha hoy día. Mucho han cambiado los museos desde entonces, y mucho más se ha escrito y se sigue escribiendo sobre ellos (como se podrá comprobar con sólo ojear la bibliografía aquí aportada, una simple muestra representativa de lo que es ya todo un género académico). La presente investigación pretende contribuir a este inmenso debate a través del análisis de uno de los muchos despliegues que surgieron de tal revolución museística: la apertura del museo y del patrimonio a nuevas comunidades y culturas, y, muy en particular, el reciente surgimiento de museos indígenas.

Nuestro objeto de estudio estuvo desde un principio decisivamente condicionado por su adscripción a un proyecto de investigación, a través de una beca del plan de Formación de Personal Investigador del Ministerio de Economía y Competitividad. Dicho proyecto fue desarrollado desde el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Su título y temática es “Museos, memoria y antropología: América y otros espacios de colonización”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (referencia: HAR2009-10107) y dirigido en calidad de investigador principal por el doctor Jesús Bustamante García. Un proyecto multidisciplinar e internacional que, privilegiando los estudios comparativos, buscó “estudiar la forma en que los museos de contenido antropológico están respondiendo a las tensiones generadas por la descolonización, la globalización, el multiculturalismo, etc. Así como los nuevos discursos expositivos que están generando (lo que hace imprescindible estudiar también los que se empleaban previamente, y frente a los cuales se reacciona)”<sup>2</sup>. Un proyecto

---

<sup>1</sup> CAMERON, Duncan F., “The Museum, a Temple or the Forum”, en *The Journal of World History*, XIV, 1971, p. 11.

<sup>2</sup> BUSTAMANTE, Jesús, “Memoria técnica del proyecto ‘Museos, memoria y antropología: América y otros espacios de colonización’”, MICIN, 2009, p. 1

decidido a analizar las tensiones y contradicciones que rodean actualmente al museo de contenido antropológico, “[u]n espacio en el que según el punto de vista adoptado (lo que con frecuencia depende del lugar geográfico donde se encuentre el museo) aparecerá plasmada la visión del colonizador o la del colonizado, la de la sociedad mayoritaria con voluntad integradora y homogeneizadora o la de los grupos subalternos y/o minoritarios que se resisten a ella”<sup>3</sup>.

Partiendo de este marco de investigación, y a través de la aplicación diversos enfoques de los que posteriormente daremos cuenta, se decidió seleccionar dos de los casos más sugerentes de museología comunitaria indígena que en la actualidad se vienen desarrollando en espacios que podríamos denominar como poscoloniales, a saber: los museos comunitarios del estado de Oaxaca, México y el nuevo museo nacional neozelandés, el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*. La elección de un doble objeto de estudio —y no uno sólo, que necesariamente fuera más intensivo y localizado— ha venido dada por la pretensión de plantear el fenómeno de la museología comunitaria, y de lo que se ha dado en denominar como *descolonización patrimonial*, como un proceso de renovación museística que es —sin perjuicio de que sus aplicaciones estén arraigadas en contextos culturales y locales muy específicos— eminentemente global. La posibilidad de poder enfrentar estos dos estudios de caso (la elección de los mismos se argumenta más extensamente en apartados posteriores) nos dará la oportunidad de ver las novedades, las influencias y las contradicciones que se puedan dar, esto es, de realizar una aproximación crítica a los mismos. Dicho en otras palabras, si bien hace ya casi cincuenta años que el “museo clásico” o el “museo templo” está sentado en el diván —según la expresión de Cameron— el mismo proceso ha de ser aplicado al nuevo museo comunitario.

La investigación se pudo llevar a cabo gracias a diferentes estancias de campo financiadas en su mayoría por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, bajo la propia beca de investigación predoctoral. Las estancias en México se realizaron tanto en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) bajo la tutela del Dr. Tomás Pérez Vejo, como en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, con el

---

<sup>3</sup> Véase BUSTAMANTE, Jesús, “Museos de Antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación. A modo de presentación”, en *Revista de Indias*, vol. LXXII, n. 254, 2012, p. 11.

Dr. Luis Gerardo Morales Moreno (EEBB2011-43745). En el caso de Nueva Zelanda la investigación se llevó a cabo gracias a la supervisión del Dr. Conal McCarthy en el departamento de *Museum and Heritage Studies* de la *Victoria University* de la ciudad de Wellington (EEBB-I-12-05040). Una última estancia fue realizada en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos en el *Bildner Center for Western Hemisphere Studies & Graduate Center* de la *City University of New York* con la doctora Araceli Tinajero (EEBB-I-13-06826). El total de las estancias realizadas han sido tres en México (octubre-diciembre 2011, noviembre-diciembre 2013 y octubre 2014), una en Nueva Zelanda (septiembre-diciembre 2012) y otra más en Nueva York (septiembre-diciembre de 2014), durante las cuales me fue posible visitar y analizar los nuevos exponentes de museología comunitaria surgidos en tales países. Todas ellas me permitieron reunir los materiales y fuentes que sustentan el presente trabajo —incluida la visita de los numerosos museos que aquí se analizan— además de entrar en contacto directo con las diferentes y novedosas perspectivas museológicas, historiográficas y etnográficas que se estaban dando en los diferentes continentes. Una introducción a las mismas será proporcionada en el primer capítulo. Dada la complejidad y multidisciplinariedad del tema, a la hora de afrontar el estado de la cuestión y la crítica bibliográfica, se ha dividido su exposición en tres acápites, que corresponden a los tres ejes que lo vertebran: comunidades indígenas, patrimonio y museos, tres conceptos que deben ser cuidadosamente problematizados. Debe destacarse que este primer capítulo tiene por objetivo ordenar críticamente las distintas perspectivas y tendencias que han dado forma al fenómeno de la museología comunitaria indígena en términos generales, se trata por tanto del punto de partida crítico y nexo de unión que articula los dos casos de estudio que se afrontan en esta investigación. Precisamente por eso, este primer capítulo introductorio se cierra con los argumentos que han llevado a elegir esos dos casos, con las posibilidades (y con los problemas) que pueden aportar.

A partir de este capítulo introductorio la estructura de la investigación se abre en dos partes bien diferenciadas, que corresponden al doble caso de estudio: América y el Pacífico Sur, México y Nueva Zelanda. Cada una de ellas comienza ofreciendo un amplio contexto, necesario en tanto que los museos responden siempre a las circunstancias sociales y las necesidades e intencionalidades políticas del momento. En cada uno de los casos veremos cómo se fue formando un patrimonio significativo y reconocible dentro del cual el sustrato indígena desempeñaba un papel esencial y diferencial. Este contexto

podría parecer excesivo si atendemos a que nuestro punto de llegada son los museos indígenas actuales, pero debe tenerse en cuenta que nuestro objetivo aquí es precisamente analizar los exponentes de la nueva museística comunitaria no sólo como meras alternativas a los discursos museísticos tradicionales, sino como respuestas insertas también en las más recientes reconfiguraciones de un patrimonio asociado a un relato de nación. La bibliografía existente sobre museos indígenas, a nuestro parecer, suele proceder habitualmente *in media res*, comenzando con el surgimiento y organización del museo dentro de la propia comunidad y acabando con la feliz consecución del mismo en el objetivo final de la construcción definitiva de una identidad, una memoria y un patrimonio propios. Una de las pretensiones del presente trabajo es precisamente insertar el fenómeno de la museología comunitaria dentro de una tradición y perspectivas determinadas, tanto académicas como institucionales.

Es importante dejar claro que en este trabajo entendemos la construcción por parte de los estados de un patrimonio reconocible y aglutinador como una dialéctica —tanto de enfrentamiento como de colaboración— entre instituciones estatales o ‘especialistas’ (historiadores, antropólogos o arqueólogos) y comunidades indígenas. De esta manera es posible percibir la acción llevada a cabo en el pasado por las comunidades indígenas en relación con el patrimonio —algo que suele obviarse en la mayor parte de la literatura especializada— lo que a su vez facilita una mejor comprensión del surgimiento de los museos indígenas actuales, ya no sólo como una simple ruptura con los discursos museográficos dominantes sino como un episodio más de dicha negociación. Consecuentemente dedicaremos apartados específicos en cada uno de los casos estudiados a rastrear los procesos de negociación y participación indígena en los procesos de construcción de un patrimonio asociado a la nación. Conocer tales procesos —realizados principalmente desde finales del siglo XIX y primera mitad del XX— es esencial en tanto que sobre estos *periodos clásicos* de construcción patrimonial se desplegará la crítica posterior.

El desarrollo a partir del último cuarto del siglo XX de una crítica a los relatos de nación y su patrimonio asociado constituye el punto de partida de la nueva museología, de la descentralización patrimonial y del proceso de empoderamiento indígena. El análisis de la forma en que esa crítica se ha fundamentado en ambos casos de estudio, será objeto de especial atención por nuestra parte. Téngase en cuenta que, en ambos casos de estudio, la

crítica al “museo clásico” se produce en un período de transición y crisis política — agotamiento del régimen priista posrevolucionario en México y desconexión definitiva de Nueva Zelanda respecto de Inglaterra— que derivará en sensibles modificaciones en los respectivos relatos de nación. Nuestra argumentación tenderá a subrayar cómo estos nuevos museos indígenas precisamente son un reflejo de los nuevos desarrollos en el patrimonio y el relato de nación de ambos países.

No obstante la estricta separación que hemos establecido entre los dos casos de estudio abordados en el presente trabajo, las referencias y comparaciones entre las dos realidades serán constantes e inevitables con respecto al menos a tres cuestiones fundamentales. En primer lugar, se ha de tener en cuenta, los territorios poscoloniales son espacios en los que la relación con las comunidades indígenas ha marcado la configuración de los imaginarios y los relatos de nación que encontraremos representada en los diferentes museos. A este respecto resulta muy aleccionador observar cómo en ambos contextos la gestión de la diversidad étnica es abordada de manera diferente: en Nueva Zelanda a través del denominado como *biculturalismo*, en México a través del *multiculturalismo*. En segundo lugar, la cultura política propia de cada caso de estudio determinará una concepción muy diferente de la comunidad indígena: como un grupo de carácter étnico o genealógico en Nueva Zelanda, y de condición esencialmente municipal o vecinal en México; lo cual —de nuevo—se reflejará en los museos indígenas aquí tratados: en Oaxaca pequeños museos municipales, y en Nueva Zelanda un gran museo nacional, nuevo y singular. Por último, podremos apreciar cómo un diferente proceso colonizador ha dado lugar a que dos comunidades se imaginen de diferente manera y como, a pesar de la reciente crítica a los relatos clásicos de nación, en ambos casos siga siendo esencial la ‘mirada hacia el alma indígena del país’.

Aunque hemos buscado una cierta equidad entre los apartados que tratan ambos casos de estudio, su articulación ha estado condicionada necesariamente por las peculiaridades de cada contexto. Por ejemplo, para hacer un somero análisis histórico de las relaciones previas entre comunidades, especialistas y patrimonio en Nueva Zelanda, hemos utilizado los trabajos pioneros que el profesor Conal McCarthy realizó sobre dicha cuestión. Como en México tales trabajos no han sido realizados con tan satisfactorios resultados, hemos llevado a cabo un trabajo de archivo (principalmente informes de exploración de arqueólogos) a modo de aproximación, que busca arrojar alguna luz sobre dichas



relaciones en el periodo indigenista en el estado de Oaxaca. Además, debido a la enorme diversidad étnica y cultural que caracteriza a México, en el estudio de caso de los museos comunitarios de Oaxaca, hemos dividido y agrupado dichos museos según las regiones y grupos culturales que los sustentan: zapotecas, mixtecas, chinantecas o mixes. Dado que cada grupo posee idiosincrasias muy particulares incluimos pequeños contextos territoriales y étnicos específicos, que servirán para situar al lector ante los discursos expositivos propios de los estudios de caso mexicanos. En contraparte, y debido al enorme desconocimiento que desde Europa, América y muy especialmente desde el contexto hispano, poseemos de la historia del Pacífico Sur en general y de Nueva Zelanda en particular, hemos agregado una introducción histórica algo más detallada en la parte referida a Nueva Zelanda Aotearoa.

Por otra parte, los casos de estudio remiten principalmente a dos instituciones muy diferentes: la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO) y el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* (Te Papa). El método de estudio ha debido ser necesariamente diferente para ambas, ya sea porque en el primer caso nos hallamos ante una muestra de diecisiete pequeños museos, a veces muy distantes y remotos, mientras que el Te Papa permite un estudio centralizado y localizado, donde los curadores y responsables o *kaitiaki* maoríes se caracterizan por una gran disponibilidad para la realización de visitas o entrevistas. Desde aquí valga mi más sincero agradecimiento por su amabilidad y tiempo empleados en responder a mis preguntas y mostrarme los fondos y entresijos del museo, en particular a Rhonda Paku (*Senior Curator Māori / Kaitiaki Mātauranga Māori*), Moana Parata (*Collection Manager*) y Awhina Tamarapa (*Curator / kaitiaki*).

El análisis cualitativo, sobre todo a partir de numerosas entrevistas, que se pudo realizar en el marco centralizado del museo nacional neozelandés, no fue posible en la misma medida para Oaxaca. Sin embargo, no puedo dejar de agradecer a los diferentes miembros de los comités de los museos oaxaqueños, incansables y desinteresados trabajadores comunitarios, y en especial a Adrián Rodríguez Silva de San Francisco Cajonos, Raúl Santiago Juárez de Natividad y Eleazar García Sánchez de San Juan Guelavía, por toda su hospitalidad y amabilidad. Las conversaciones personales con todos ellos y las explicaciones recibidas han enriquecido enormemente el presente trabajo, aunque ello no se refleje de manera específica a lo largo del mismo.

Al final de cada uno de los dos principales apartados, el lector encontrará el análisis y la crítica de los diversos museos, de su estructura y su discurso expositivo, su tipología, su modo de gestión, de aquellos objetos significativos especialmente reseñables, su tipología y de sus ausencias. Esto es, cada una de las dos partes contendrá una sección descriptiva con los elementos más importantes recogidos acerca de los diferentes museos. La descripción no pretende ser sistemática ni intensiva (ni podría serlo, debido al tamaño de la muestra y, en determinadas ocasiones, a las dificultades que implica su visita) reduciéndose en ocasiones a unas cuentas pinceladas que puedan otorgar al lector una idea general y aproximada de cada uno de ellos. A este respecto, y en ambos contextos, será una cuestión central comprobar en qué grado los discursos museográficos indígenas se adecúan o se enfrentan a los discursos museográficos nacionales o incluso a los académicos. Dicho análisis vendrá acompañado de un importante aparato de imágenes que puedan ilustrar aquellos aspectos más destacados del discurso expositivo de cada museo.

El conjunto o muestra de museos analizados en dichos apartados es extenso. En el caso de México se procedió a lo largo de las estancias mencionadas, focalizadas en el estado de Oaxaca, a la visita y análisis de los siguientes museos. Muchos de ellos fueron visitados en varias ocasiones, otros (los más inaccesibles) solamente una vez, procediéndose a tomar fotografías, conversar con el comité cuando fuera posible y a realizar en definitiva un análisis lo más completo en el tiempo disponible: Museo Comunitario San José Mogote (distrito de Etla); Museo Comunitario *Shan Dany* (Bajo el Cerro) en Santa Ana del Valle (distrito de Tlacolula); Museo Comunitario Cerro de la Campana en Santiago Suchilquitongo (Etla); Museo Comunitario *Hitalulu* (Flor Bonita) en San Martín Huamelulpan (Tlaxiaco); Museo Comunitario Cerro de los Huizaches en San Pablo Huixtepec (Zimatlán); Museo Comunitario *Balaa Xtee Guech Gulal* en Teotitlán del Valle (Tlacolula); Museo Comunitario *Note Ujía* (Siete Ríos) en San Miguel del Progreso (Tlaxiaco); Memorias de *Yacundaayee* (Cerro del caracol erguido) en San Pedro y San Pablo Tequixtepec (Huajuapán de León); Museo Comunitario Historia de la Mina en Natividad (Ixtlán de Juárez); Museo Comunitario *N̄uu Kuiñi* (el lugar del tigre) en Santa María Cuquila (distrito de Tlaxiaco); Museo Comunitario *Yukuini'i* (Cerro que retumba) en San José Chichihualtepec (distrito de Huajuapán de León); Museo Comunitario Monte Flor en Cerro Marín Valle Nacional (distrito de Tuxtepec); Museo

Comunitario *Añuti* “Seis Mono” en Magdalena Jaltepec (distrito de Nochixtlán); Museo Comunitario de San Juan Guelavía (distrito de Tlacolula); Museo Comunitario *Määtsk Mějy Nēē* o “Dos ríos” en San Juan Bosco Chuxnabán (distrito Mixe); Museo Comunitario *Ta Gulll Reiñ* (Cerro de Sangre) en Santiago Matatlán (Tlacolula de Matamoros); y Museo de San Francisco Cajonos (distrito de Villa Alta). Al final del presente trabajo hemos incluido un anexo con la información sintética de cada uno de ellos y su exacta localización. Otros museos comunitarios fueron visitados fuera del estado de Oaxaca y de su Unión de Museos, como el Museo *Sna Jsotz’ Lebetik* “La Casa de los Murciélagos” en Zinacantán de Chiapas, el Museo Frontera Corozal en la Selva Lacandona, o el Museo de la Isla de Flores en el Petén, Guatemala.

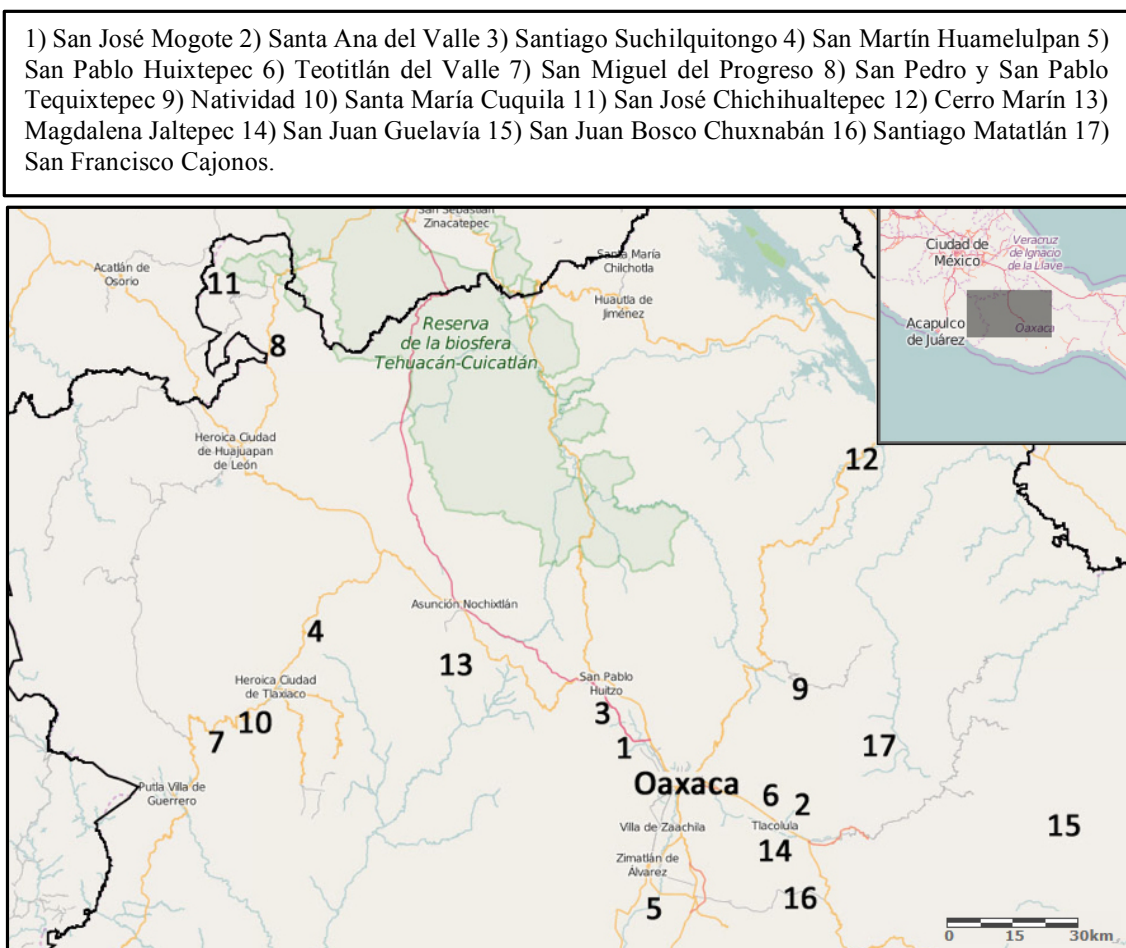


Figura 1. Mapa de la distribución de los diecisiete museos comunitarios de Oaxaca que forman la muestra de análisis del presente trabajo. Se puede apreciar como éstos se reparten a lo largo de todo el estado, y algunos en territorios de difícil acceso, aunque principalmente surgen en los alrededores de la capital del Estado. Elaboración propia.

Las visitas a tales centros fueron completadas a través de la consulta de documentos como los planes municipales de desarrollo, los registros de colecciones y zonas arqueológicas,

los informes de inspección o exploración o, finalmente, cédulas de identificación y catalogación de bienes arqueológicos inmuebles. El trabajo de archivo y bibliográfico fue realizado principalmente en las siguientes instituciones: la biblioteca y archivo de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología del INAH, así como la Fototeca Nacional, el Archivo del Museo Nacional de Antropología, el Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH, el Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos del INAH, el Archivo Técnico del Consejo de Arqueología del INAH y la biblioteca y archivo de la Universidad Nacional Autónoma (UNAM) todos en Ciudad de México; así como el archivo y la biblioteca del Centro INAH-Oaxaca de dicha ciudad.

En el caso del Pacífico Sur, de Nueva Zelanda, los museos visitados —más allá de nuestro principal objeto de estudio, el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*— se realizaron a lo largo de toda la isla norte, elegida por ser, frente a la isla sur, el territorio donde la cultura maorí se extendió, y aún se extiende, con mayor presencia (y muy especialmente en la región de Northland). El interés en este sentido era comparar los enfoques de un gran museo institucional caracterizado por alojar y dar voz a las diferentes comunidades culturales del país, frente a los diferentes museos locales gestionados por vecinos. Entre este último tipo de museos fueron elegidos, visitados y analizados los siguientes: *Paekakariki Rail and Heritage Museum*, *Otaki Heritage Bank Museum*, *Hokianga Museum and Historical Society*, *Whangarei Museum and Heritage Park – Kiwi north* (Maunu, Whangarei); *Russell Museum / Te Whare Taonga o Kororareka* (Russell); *Waipu Museum* (Waipu); y *Dargaville Museum*.

En la mayoría de los museos mencionados se realizarían entrevistas entre sus curadores o trabajadores. Lamentablemente y por cuestión tanto de espacio como de adecuación a los objetivos específicos de la tesis, por lo general no aparecerán reflejadas en el texto o simplemente se encontrarán referidas brevemente en las notas documentales. Todas las entrevistas realizadas más que mostrarse íntegra o cuantitativamente irán apuntalando o ilustrando la explicación contenida en el texto. En tanto que los museos neozelandeses se caracterizan por la aplicación de protocolos indígenas a las diferentes museografías, el interés primero de las mismas fue que los propios curadores y trabajadores maoríes explicaran en primera persona las diferentes experiencias y conceptualizaciones — principalmente en el museo nacional— para ir incluyendo tan valiosos testimonios a lo

largo de nuestra explicación. Las preguntas realizadas en las entrevistas por tanto no fueron sistemáticas, sino que se fueron adaptando al contexto del entrevistado y al transcurrir de la conversación. Las preguntas variaron desde acerca de conceptos y protocolos culturales sobre todo dirigidas a los curadores maoríes (¿qué es un *taonga*?, ¿cómo definiría el *biculturalismo*?, ¿cómo describiría su trabajo en el museo?, etc.) a cuestiones de gestión de los mismos entre curadores *Pakeha* en los museos locales (¿cómo se gestiona el museo?, ¿cuándo surge el museo? ¿tienen un protocolo especial para el cuidado de los objetos maoríes?, etc.). Sin embargo, en determinadas ocasiones, y con algunos de los curadores entrevistados también pusimos en común los resultados o las hipótesis de nuestro trabajo.

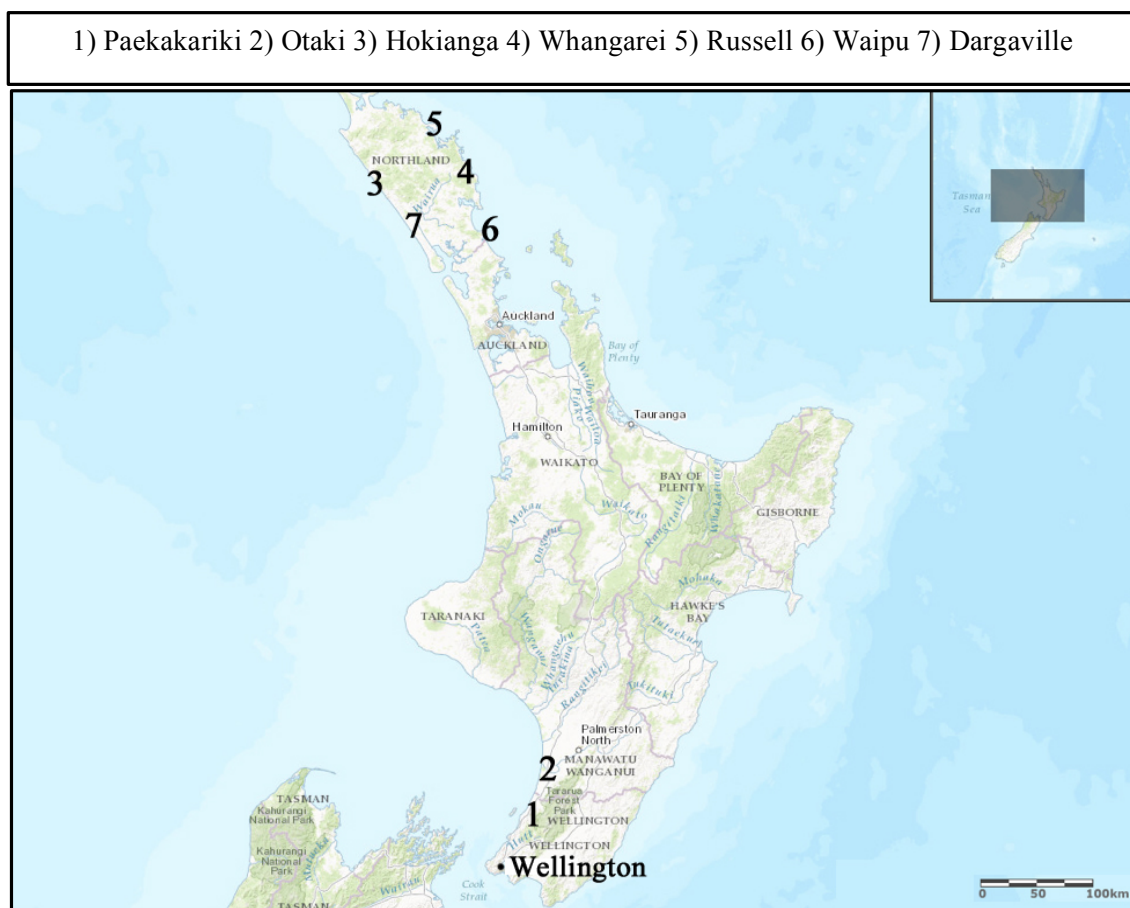


Figura 2. Mapa de la distribución de los museos de localidad analizados en el caso de Nueva Zelanda, en particular en la Isla Norte. Aunque el grueso de la investigación se centra en el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, situado en la capital Wellington, se añadió una pequeña muestra de museos que dieran la réplica al discurso institucional de dicho museo. Elaboración propia.

Entre todas las entrevistas realizadas y utilizadas a curadores y trabajadores de los diferentes museos neozelandeses se incluyen los siguientes: Rhonda Paku, *Senior Curator Māori / Kaitiaki Mātauranga Māori* del Te Papa (24/2/2009 y 1/11/2012);

Arapata Hakiwai, doctor, experto en museología maorí y recientemente nombrado *Kaihautū* del Te Papa (4/6/2009); Te Taru White, anteriormente *Kaihautū* y uno de los principales responsables de la aplicación de la doctrina bicultural del Te Papa (19/12/2008); Karl Johnstone, antiguo curador del Te Papa y actual director del *New Zealand Maori Arts and Crafts Institute* (19/12/2008); Dion Peita, antiguo trabajador del Te Papa y actual coordinador de colecciones del *Australian Museum* en Sidney (7/1/2009); Chanel Clarke, curadora maorí en el *Auckland Museum* (10/11/2008); Moana Parata, *Collection Manager* en el *Dominion Museum* y actual curadora del Te Papa (17/2/2009 y 2/11/2012); Moana Davey, *Project Manager* del Te Papa y actual curadora del *Waikato Museum* (fecha desconocida); Awhina Tamarapa, actual curadora o *kaitiaki* del Te Papa (2/11/2012); David y Christine Johnson, curadores y miembros del comité original del *Paekakariki Rail and Heritage Museum* (4/11/2012); Marie Geraldine Christoffel y Janice Heather Harris, curadoras del *Otaki Heritage Bank Museum* (4/12/2012); Natalie Brookland, trabajadora voluntaria en el *Kiwi North Museum Whangarei* (7/12/2012); Shelley Arlidge, curadora del *Russell Museum / Te Whare Taonga o Kororareka* (6/12/2012); Owen y Alexa Whaley fundadores, trabajadores y curadores del *Hokianga Museum and Historical Society* (8/12/2012). Las entrevistas fechadas en el año 2012 fueron realizadas personalmente por mí, el resto de las mismas pertenecen al archivo del profesor Conal McCarthy, quien tras haber realizado de una manera mucho más extensa el trabajo que en parte yo me proponía realizar, muy amablemente me cedería las transcripciones para su consulta y análisis. Por otro lado, las investigaciones bibliográficas y documentales —además de cuando fuera posible en el archivo de los museos arriba mencionados— se realizaron principalmente en la biblioteca y archivo tanto del *Museum & Heritage Studies* de la *Victoria University of Wellington*, así como en el *National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*.

Hemos también de señalar, por último, que durante los meses de septiembre a diciembre del año 2014 se procedió a analizar —aunque dicho análisis tampoco sea explícito en el presente trabajo— los primeros exponentes que se dieron de museos inclusivos a raíz de los movimientos por los derechos civiles en los Estados Unidos de América. Principalmente destacamos el gran *National Museum of American Indian* tanto en Washington como en Nueva York, como los museos de grupos étnicos de la ciudad de Nueva York (museo de la comunidad latina o Museo del Barrio, el museo de la comunidad china o *Museum of Chinese in América*, entre otros); así como algún museo

comunitario indígena como el *Navajo Museum* en Utah. También se procedió a la consulta de los archivos y bibliotecas de la *City University of New York*, la *New York Public Library* o el archivo del *Natural History Museum* todos en la ciudad de Nueva York.

En resumen, la estructura de la investigación constará de dos partes o hemisferios bien diferenciados que corresponden a México y Nueva Zelanda. Cada uno de los cuales se desplegará de lo general a lo particular, precedido de un contexto histórico en el que indagaremos en las particularidades de los procesos de construcción del patrimonio nacional y de la institucionalización del museo. En ambos prestaremos atención, a la relación histórica entre las comunidades indígenas y las instituciones culturales por el manejo del patrimonio. El cuerpo central de la tesis será el análisis de los principales exponentes de museología comunitaria (principalmente indígena) de ambos países: el conjunto de museos comunitarios del estado de Oaxaca y el nuevo museo nacional neozelandés. En ambos analizaremos tanto los discursos expositivos, atendiendo especialmente a su adecuación con los clásicos relatos de nación, como la práctica museográfica y la labor indígena en su manejo y cuidado. Unas conclusiones particulares a cada territorio pretenderán recopilar y sintetizar aquellos aspectos que hayan destacado de entre nuestro análisis. Finalmente, unas conclusiones generales de carácter más global, sintético y epistemológico, pretender servir de colofón a nuestro texto.

La investigación que aquí se presenta ha sido realizada dentro del Grupo de Estudios Americanos del Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CCHS-CSIC) de Madrid, bajo la tutela del Dr. Jesús Bustamante, mi maestro en el sentido más amplio del término, durante todos los años de dudas y esfuerzo que duró el trabajo. Muchas de las aportaciones y perspectivas que pueda contener se las debo en gran medida, tanto a través de las actividades desplegadas como de innumerables y enriquecedoras conversaciones, tanto a él como al grupo de investigadores que componen dicho grupo. Muy especialmente mi agradecimiento ha de ir dirigido a la doctora Mónica Quijada, su amabilidad, su energía y su consejo fueron constantes a mi llegada al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su desgraciado fallecimiento durante los años de la elaboración del presente trabajo, no evitan que éste también, y en gran parte, le pertenezca.

Por otro lado, no puedo dejar de agradecer a mis más antiguas maestras en la Universidad Complutense de Madrid sin cuya capacidad de hacerme descubrir el gusto por la historia y su decisivo consejo en el delicado momento de finalizar la carrera, nunca habría acabado dedicándome a una investigación de este tipo. Me refiero a las doctoras Ascensión Martínez Riaza, Elena Hernández Sandoica, y la codirectora de la presente tesis, y muy principal responsable de mi dedicación a la historia de América, Pilar Ponce Leiva.

Difícilmente cabría en un simple agradecimiento el valor que otorgo a la ayuda, la crítica y también el ánimo que tuvo a bien dedicarme la doctora Mirian Galante Becerril para la finalización de este trabajo, primero desde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas como ahora desde la Universidad Autónoma de Madrid.

Tampoco podría dejar de agradecer la hospitalidad y amabilidad que en especial me brindaron el Dr. Luis Gerardo Morales Moreno y el Dr. Tomás Pérez Vejo en México, así como el Dr. Conal McCarthy en Nueva Zelanda. Todos ellos me proporcionaron un espacio de trabajo, su tutela, sus materiales y su afecto en el conocimiento de tan diferentes realidades. Sin su ayuda y su consejo esta investigación difícilmente habría sido posible.

También he de referirme a todas aquellas personas que en los diferentes lugares en los que discurrió mi investigación me prestaron su ayuda y afecto, esto es, los amigos que también resultaron de la tesis. Emilio Redondo, Pepa Hernández, Katarzyna Porada, Paula Zabala y Paula Martos en Madrid; Annette Schultze, Jenniffer Jourdain, Daniela Traffano, Leticia Pérez y Fátima Frausto en México; Annie Mercer y Nancy Ortiz en Nueva Zelanda.

El agradecimiento ha de ser especial hacia mis padres y mi hermana, su afecto y su apoyo, y también su enseñanza, han sido fundamentales en la elaboración de la tesis. Tanto como en todo lo demás.

Por último, necesito expresar un agradecimiento muy especial a Marta Marín, quien, cuando menos lo esperaba, supo darme solución a alguno de los más cruciales problemas que se plantearon.





## Capítulo 1.- Sujetos indígenas, museos y patrimonio

“Para que el hombre, finalmente, en esos museos del hombre, devuelva al hombre lo que éste le ha tomado”.

George Henri-Riviere, 1968<sup>4</sup>

La palabra museo nos evoca un gran edificio institucional, civil y académico, bien uno marmóreo, neoclásico y de interior abigarrado —museo clásico—, bien vanguardista, con arquitectura de diseño e interiores diáfanos —museo contemporáneo—. Lo que seguramente nunca nos vendría a la cabeza sería una vivienda de paredes de adobe y piso de tierra en los Altos de Chiapas; un espacio bien armado, con vitrinas, paneles expositivos y dioramas, situado en una remota localidad en el interior de la Sierra Mixe; o, por último, un espacio sagrado, de recogimiento espiritual, gestionado exclusivamente a través de protocolos indígenas, en la ciudad de Wellington, Nueva Zelanda. El hecho de que numerosos pueblos, indígenas o no, se hayan abocado a tener su propio museo, contar sus relatos construyendo y conservando su propio patrimonio, ha de ponernos sobre aviso de los enormes cambios que ha sufrido la institución museística en los últimos años. Por de pronto, significa una completa inversión de los modos antropológicos habituales. Pequeñas comunidades indígenas en cuanto objeto de estudio y objeto expositivo, siempre en el foco de interés de antropólogos y especialistas, devienen en sujetos expositores, curadores de su propio museo y cronistas de su propia historia. Cumpliéndose así un viejo afán de la antropología: cada sujeto y grupo cultural dándose a conocer sin intermediarios. Las comunidades indígenas han podido así exponer los diferentes materiales, desarrollar diferentes significados acerca de los mismos, proyectar sus propias perspectivas y visiones acerca del mundo.

---

<sup>4</sup> HENRI-RIVIERE, George, “Musées et autres collections publiques d’ethnographie”, en POIRIER, Jean M., *Ethnologie générale*, Gallimard, 1968, pp. 472 – 489.

Hace solo unas décadas que las relaciones entre museos y comunidades indígenas comenzaron a sufrir cambios drásticos. El museo, antaño institución de prestigio, comenzaría a cuestionarse de manera generalizada. A raíz de fenómenos como la globalización, la descolonización y el multiculturalismo, aquellos relatos unificadores de nación, los patrimonios que la ponían en valor, los discursos que la aglutinaban y los museos que la simbolizaban, comenzaron a ser sometidos a una profunda revisión. Comunidades de todo tipo, antes infrarrepresentadas, marginadas o excluidas, al caer el siglo comenzaron a exigir protagonismo y participación en los museos<sup>5</sup>. La propia historia del museo y el coleccionismo comenzó a ser percibida como un proceso de apropiación y expolio de las culturas materiales—correlato simbólico del dominio o exterminio—de los diferentes pueblos<sup>6</sup>. El museo como institución y la antropología como disciplina, habrían sido mecanismos y herramientas de poder inherentemente unidas al proceso colonial. A través del museo las comunidades indígenas se habrían visto cosificadas, puestas en un orden representacional inferior y anterior a un Occidente que mostraría y apuntalaría en esa institución su superioridad moral y tecnológica. La historia del coleccionismo habría supuesto así un indefectible camino de ida, un constante goteo en la apropiación de objetos desde las culturas de origen a los museos occidentales. Como afirman Laura Peers y Alison K. Brown

“Durante la gran edad del coleccionismo museístico, que comenzaría a mediados del siglo XIX, sólo hubo relación en un sentido: los objetos y la información sobre ellos se movería de los pueblos de todo el mundo hacia los museos, donde se consolidaría el conocimiento como base de la autoridad institucional y curatorial (...) En tiempos recientes, sin embargo la naturaleza de estas relaciones ha cambiado hasta ser un proceso de *doble sentido*, en donde la información sobre los artefactos históricos ahora está retornando a las *comunidades fuente*”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Una de las mejores introducciones a dicho proceso, desde el punto de vista norteamericano, es la de SIMPSON, Moira, *Making Representations*, Routledge, New York – London, 2001.

<sup>6</sup> BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, Londres y Nueva York, 2004, [1995]; o HOOPER-GREENHILL, Eileen, *Museum and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londres, 1992.

<sup>7</sup> PEERS, Laura y BROWN, Alison K. (ed.), *Museum and Source Communities. A Routledge Reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 2003, p. 1, [la traducción es nuestra].

Efectivamente, el proceso vertical y de único sentido que había caracterizado el nacimiento del museo estaba a punto de revertirse. El patrimonio, antes “propiedad inalienable de la nación”, comenzó a descentralizarse a favor de las diferentes minorías culturales. Sucesivos cambios en la legislación apuntarían en este sentido. Las comunidades indígenas comenzaron a ser nombradas custodios (*heritage stakeholders*) de un patrimonio que se reconocía como suyo (*Ley Federal sobre Monumentos* de 1972 en México, *Protected Objects Act / Taonga Tuturu* en 1975 o *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act* de 1992 en Nueva Zelanda). Se comenzaron a realizar repatriaciones para que objetos significativos obtenidos a través de prácticas de dudosa legalidad, o que se hubieran vuelto políticamente incorrectos en la actualidad, retornaran a sus lugares o culturas de origen (*Natives Graves Protection and Repatriation Act* de Estados Unidos en 1990; *Mataatua Declaration* en Nueva Zelanda en 1993; *Previous possessions, New Obligations* en Australia 1993 o la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2007 en su artículo 31: “Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio”). Y muy en particular, a lo ancho del globo comenzó a surgir una de las principales herramientas de descolonización patrimonial: los museos comunitarios, museos en donde las comunidades indígenas podían recuperar la producción de significados de su cultura material a través de la exhibición —en base a sus valores y protocolos— de sus objetos significativos<sup>8</sup>.

Los museos comunitarios, espoleados al principio por la propia UNESCO, se han extendido en los últimos años por todo el globo. Desde Canadá a Chile, desde Australia a la India, diferentes comunidades indígenas se han afanado en construir sus propios

---

<sup>8</sup> Existen numerosas y no siempre coincidentes definiciones de museos comunitarios. Las claves parecen residir tanto en determinar qué comunidades pueden ser consideradas susceptibles de poseer un museo comunitarios, como en diferenciarse frente al museo “clásico” y “elitista”: “En contraste, [con el museo tradicional], el nacimiento de un museo comunitario parte de una iniciativa comunitaria; responde a las necesidades locales y a sus demandas, está dirigido por una organización comunitaria, es creado y desarrollado con la participación directa de la población local”, CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, “The Power of Self-Interpretation: Ideas on Starting a Community Museum”, en COODY COOPER, Karen, y SANDOVAL, Nicolasa I. (ed.), *Living Homes for Cultural Expression: North American Perspectives on Creating Community Museums*, National Museum of American Indian, Washington D.C., 2006, p. 77 y s. Por su parte Rassool, “The idea of a ‘community museum’ tends to conjure up notions of authenticity and representativeness in a local institution that supposedly works with an audience considered as a bounded community. The interests and worldview of the community museum are supposedly circumscribed by locality”, RASSOOL, Ciraj, “Community Museums, Memory Politics, and Social Transformation in South Africa: Histories, Possibilities, and Limits, en KARP, *et al.* *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, 2006, p. 311.

museos. El interés generalizado en que los museos tradicionales se abrieran a las diferentes comunidades y públicos, las demandas en tal sentido de numerosas minorías, y la percepción de incorrección que suscitaron exposiciones cuyo objeto de estudio era un sujeto comunitario, coadyuvieron a la configuración de museos gestionados por diferentes comunidades étnicas o indígenas. Museos y exhibiciones *uniculturales*, en definitiva, que pretendían resolver “el eterno problema de antropólogos e historiadores formados en Occidente estudiando y representando al “otro”<sup>9</sup>.

El surgimiento de un nuevo tipo de museo, el comunitario, pretendía resolver la problemática distinción —consustancial a la antropología— entre el adentro y el afuera, entre las perspectivas *emic* y *etic*, entre las partes implicadas —habitualmente resumidas en la distinción entre indígenas y ‘especialistas’—, y en la disyuntiva planteada entre la modernización de lo indígena y la indigenización de la modernidad<sup>10</sup>. La presentación y representación de las culturas en el museo —en definitiva la distinción entre *emic* y *etic*— parecía resolverse, ante el desprestigio de las visiones *etic* utilizadas en el “museo clásico”, ya no solo a través de la plasmación de múltiples visiones adecuadas a cada identidad cultural (museos comunitarios) sino a través de una concepción del museo como zona de contacto, esto es, sumiendo un “paralelismo” o igualación entre las explicaciones *etic* (científicas o antropológicas) y las explicaciones *emic* (la explicación agente comunitaria o indígena). Al aceptar, al menos parcialmente, la imposibilidad de conocimiento y representación del “otro”, el museo se transformó en el lugar de discusión cultural por excelencia, tanto en el caso de aquellos museos que alojan varias esferas culturales (el *National Museum of American Indian* en Washington o el propio *Te Papa Tongarewa* neozelandés, por ejemplo) como en el de aquellos *uniculturales* en que cada minoría se apropia y/o pone en cuestión las representaciones vertidas sobre su cultura (museos comunitarios de Oaxaca, por ejemplo).

---

<sup>9</sup> SIMPSON, *op. cit.* p. 11.

<sup>10</sup> La distinción *emic* / *etic* sobrevuela todo el presente trabajo. Dicha distinción proviene de la lingüística, aplicada por el misionero Kenneth Lee Pike precisamente en el estudio de la lengua mixteca de Oaxaca. Pero se extendería a otras disciplinas y muy en especial a la antropología —principalmente a través de la obra de Marvin Harris— para designar la distinción entre una perspectiva agente (*emic*) y una perspectiva de observador (*etic*). Este trabajo se apoya mucho en la solidificación de esta distinción, no solo porque forma parte del mecanismo de representación museográfico, sino por el contexto de desprestigio de la perspectiva *etic* y el alzamiento de múltiples y diversas perspectivas *emic*. Por otro lado, la conocida máxima de Sahlins de *indigenización de la modernidad* remite a la manera que algunas culturas locales tienen de encontrar su propio espacio dentro de la globalización. Véase SAHLINS, Marshall, “Two or Three Things I Know About Culture”, en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (3), London, 1999, p. 410.

El museo de comunidad respondió a la necesidad de adecuar la lógica representacional del museo al paradigma del multiculturalismo y a los procesos de *apertura* y *democratización* que impusieron tanto los movimientos sociales como el neoliberalismo característicos de las últimas décadas del siglo XX<sup>11</sup>. La progresiva debilidad de un Estado-nación garante de la hasta entonces sólida, aunque autoritaria, visión *etic*, y el alzamiento de voces *emic* dispuestas a cuestionarlo, obligaron a un reajuste (y galvanización) de los relatos de nación, y de los pactos entre el estado y las comunidades indígenas muy claros tanto en México como en Nueva Zelanda<sup>12</sup>.

Si en el museo comunitario sujeto y objeto expositivo se yuxtapusieron y difuminaron, el propio museo también pasó a ser sujeto de conocimiento y nuevo objeto de estudio, levantando gran interés en la literatura antropológica y especializada. Existe una abundante bibliografía asociada a los *museum studies* y la ‘nueva museología’, que ha ido acompañando y celebrando el surgimiento de tales centros por todo el mundo. En ella se plasman al menos dos tipos de aproximaciones muy diferenciadas:

En primer lugar, asumiendo que los museos comunitarios eran auto-representaciones uniculturales —y por tanto algo así como democráticamente sancionadas— de diferentes comunidades, surgieron multitud de estudios sobre casos individuales, que intentaban aprehender la cultura al mismo tiempo curadora y en exhibición; entre ellos quizás el más conocido o pionero sea el que el antropólogo James Clifford dedicó a los museos de la costa noroeste de Estados Unidos<sup>13</sup>. Dentro de este grupo de estudios que podríamos denominar como ‘locales’ o ‘individuales’ encontramos diversos enfoques. Desde la más

---

<sup>11</sup> Coincidimos con Fredric Jameson en su comentario sobre los ‘estudios culturales’ dentro de los cuales se podría incluir la mayoría de los textos acerca de museos: “[En] una época en la que la derecha ha empezado a desarrollar su propia política cultural —que tiene como eje la reconquista de las instituciones académicas y, en particular, los fundamentos de las universidades mismas— no parece adecuado continuar pensando en la política académica y la política de los intelectuales como una cuestión exclusivamente ‘académica’. En cualquier caso, la derecha parece haber comprendido que el proyecto y el eslogan de los ‘Estudios Culturales’ (más allá de lo que esto signifique) constituyen un objetivo fundamental de su campaña y virtualmente un sinónimo de lo ‘políticamente correcto’ (que en este contexto puede identificarse como la política cultural de ciertos ‘movimientos sociales nuevos’ como el antirracismo, el antisexismo, la antihomofobia, etcétera).”, JAMESON, Fredric, “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, en JAMESON, Fredric, “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, en JAMESON, Fredric y ZIZEK, Slavoj, *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 69.

<sup>12</sup> ROSS, Max, “Interpreting the new museology”, en *Museum and Society*, II, 2, 2004, pp. 84 – 103.

<sup>13</sup> CLIFFORD, James, “Four Northwest Coast Museums: Travel reflections”, en KARP, Ivan, y LAVINE, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian, Washington, 1991, pp. 212 – 254.

pura literatura sobre museos existe un interés especial por aquellas culturas que desafían o proponen métodos alternativos de representación o de exhibición de objetos y de patrimonio, esto es, alternativas subalternas o no occidentales—si es que esto es posible—al museo y al objeto de tradición clásica o ilustrada. Aparecerán así estudios centrados, por poner diversos ejemplos, en el *pusaka* indonesio, el *mono* japonés o el *taonga* neozelandés, todos ellos propuestas que intentan deslindarse tanto del objeto occidental, como del museo y de sus vinculaciones con el colonialismo<sup>14</sup>. Pero también, numerosos trabajos pondrán el foco en las denominadas ‘políticas de la identidad’, en tanto el museo comunitario será visto como una herramienta para la construcción (y el análisis) de la ‘identidad’, la ‘memoria’ o el ‘patrimonio’ de comunidades de todo tipo<sup>15</sup>.

Por otro lado, existe un segundo tipo de obras que buscan mostrar un panorama global del fenómeno de la museología comunitaria y muy especialmente la referente a comunidades indígenas. Esta aproximación se centra sobre todo en las tensiones y contradicciones del proceso —las *fricciones* o las *revoluciones* museísticas—, las transiciones globales del “museo clásico” al “nuevo museo”, las batallas por el control de los significados de los diferentes patrimonios y objetos, así como en las siempre polémicas reclamaciones y repatriaciones de objetos. Se trata de un tipo de obras focalizadas de forma insistente y casi exclusiva en el ámbito anglosajón, con un estilo más teórico que práctico o meramente historiográfico<sup>16</sup>.

Cabe añadir que ambos tipos de producción suelen caracterizarse por un lado por desplegarse frente a un ‘museo clásico’ o ‘museo templo’ que, a finales del siglo XX, había quedado seriamente rezagado frente a las diferentes sensibilidades sociales, y que se realizará desde perspectivas tan diversas como la semiología, estudios poscoloniales, crítica subalterna o teoría literaria; y por otro, por la celebración y conceptualización de un nuevo museo abierto a las diferentes comunidades. Es significativo que gran parte de

---

<sup>14</sup> KREPS, Christina, “Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspectives”, en MACDONALD, Sharon, (ed.), *A companion to museum studies*, Blackwell, Oxford, 2006, p. 457 – 472.

<sup>15</sup> Existen pocos conceptos más farragosos que el de ‘identidad’, por ello el término se ha pretendido que no sea angular en el presente trabajo. Para un análisis novedoso y desmitificar véase BRUBAKER, Rogers y COOPER, Frederick, “Beyond ‘identity’”, en *Theory and Society*, n. 29, 2000, pp. 1 – 47.

<sup>16</sup> KARP, Ivan y LAVINE, Steven D. (ed.), *Writing Cultures. The Poetic and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1991; PEERS y BROWN, *Museum and Source Communities...*, *op. cit.*; KARP, *et al.*, *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, Durham y Londres, 2006; KNELL, Simon J., MACLEOD, Suzanne y WATSON, Sheila (eds.), *Museum Revolutions. How Museum Change and are Changed*, Routledge, Londres y Nueva York, 2007.

esta bibliografía la originen los mismos agentes o instituciones —generalmente no indígenas— implicados en el proceso de constitución de dichos museos comunitarios, desde la propia UNESCO a nivel internacional, a todo tipo de organismos estatales, universidades o fundaciones<sup>17</sup>. Aunque es de reseñar que dentro de esta *literatura agente* en el proceso de formación de museos comunitarios, también comenzamos a encontrar visiones doblemente *emic*, podríamos decir, en donde los protagonistas (a la vez indígenas y *especialistas*) narran su propio punto de vista, en coalición o polémica con las visiones académicas tradicionales<sup>18</sup>.

Sobre todas estas visiones, sobre toda esta bibliografía dedicada a analizar y saludar la llegada del museo indígena, parece dominar una idea: por fin, tras el largo periodo colonial —cuando la transferencia y apropiación de bienes culturales solo tuvo un sentido— los pueblos indígenas serían ahora capaces de recobrar el patrimonio que les fue enajenado y, a través de un nuevo tipo de museo, tener el control sobre la interpretación de su cultura —arrebataada por la antropología— recobrando así una identidad y autonomía largamente perdidas. En palabras de Luis Gerardo Morales “vemos

---

<sup>17</sup> Es el caso del monográfico que se le dedicó en la revista *Museum*, vol. XXV, n. 3, 1973 a la Mesa de Santiago de Chile de la UNESCO 1972, hito inaugurador de la museología comunitaria en América Latina. O el caso del Centro INAH-Oaxaca, especialmente a través de los antropólogos Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales, en la ideación y dirección de los museos comunitarios de dicho Estado, CAMARENA, Cuauhtémoc, *et. al.*, *Pasos para crear un museo comunitario*, INAH – DGCP, México D.F., 1994; *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*, Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo, La Paz, 2009. CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, “The community museum: a space for the exercise of communal power” en *Sociomuseology* n. IV, vol. 38, 2010. Para Nueva Zelanda es el caso de Hirini Moko Mead, el gran académico maorí y responsable de algunas de las más importantes exhibiciones recientes, MEAD, Sidney (Hirini) Moko, “Indigenous models of museums in Oceania”, en *Museums*, vol. 35, n. 139, 1983, pp. 98 – 101.

<sup>18</sup> Véase el caso de Eleazar García Ortega para México, indígena zapoteca, antropólogo y presidente de su comunidad, GARCÍA ORTEGA, Eleazar, *El museo como recurso descolonizante*, Oxolotl, México, 2015. Dicha tradición es más longeva en Nueva Zelanda, es el caso por ejemplo de Arapata Hakiwai, HAKIWAI, Arapata, “The search for legitimacy: Museums in Aotearoa, New Zealand – a Maori Viewpoint”, en CORSANE, Gerard (ed.), *Heritage, Museums and Gallery: An Introduction Reader*, Routledge, Nueva York y Londres, 2005, pp. 154 – 162. En el presente trabajo abordaremos la naturaleza de esta doble condición especialmente a través de los *kaitiaki* o guardianes maoríes en Nueva Zelanda. Así resumía esta doble condición en una entrevista, reproducida más adelante, la curadora maorí Chanel Clarke: “nosotros, supongo, siempre fuimos considerados como curadores entre nuestros colegas. Yo no me denomino como etnólogo.... El museo es positivo en líneas generales, en tanto que tiene esta larga tradición de investigación y academia. Supongo que yo siempre seré una persona que está en la frontera, porque desde mi disciplina yo puedo ver ciertas cosas, pero también estoy en condiciones de entender lo que podría significar para alguien que tuviera *whakapapa* [genealogía]. Creo que esa es la gran diferencia, siempre existe esa línea sobre la que tienes que caminar. Y yo siempre voy a primar el punto de vista maorí, y, personalmente, me parece bien. Si a otra gente le molesta, es su problema”, Entrevista a Chanel Clarke, 10/11/2008, [La traducción es nuestra].



que [a través del museo comunitario] al final del siglo XX, la representación etnográfico-arqueológica puede retornar a sus legítimos poseedores”<sup>19</sup>.

El presente trabajo pretende arrojar una mirada crítica sobre los procesos de descolonización patrimonial y museología comunitaria que, en su mayoría y como se verá, son herederos de concepciones antropológicas e historiográficas muy determinadas, que parten de presupuestos y concepciones que, lejos de ser unívocos, pueden ser contemplados desde otras perspectivas. El trabajo pretende incorporarse a otro grupo de bibliografía minoritario y crítico que, proyectando una mirada exterior a dicho proceso, confronte el fenómeno con sus posibles causas y sus diferentes despliegues<sup>20</sup>. Para ello nos centraremos en un objeto de estudio —museos comunitarios— en dos contextos en principio disímiles —México y Nueva Zelanda— sobre los que se desplegará una serie de hipótesis con intención polémica o refutatoria:

1.- Cuestionar las concepciones por las cuales el patrimonio sería algo así como la manifestación material o la esencia de un grupo cultural, una etnia o una nación. Solo desde este punto de vista se podrá considerar acriticamente la designación de grupos culturales, etnias, naciones o comunidades como herederos de un conjunto de materiales significativos a través de los siglos. Desde este conjunto de perspectivas la cultura material, el patrimonio o los objetos significativos serían contemplados estáticamente sin tener en cuenta tanto los diferentes intereses que encierran su construcción, como los constantes cambios en su significación que provoca la agencia humana a lo largo de la historia. Los llamados a descolonizar los procesos de construcción de patrimonios presuponen una concepción esencialista de la cultura en la que, a cada esfera cultural, en cuanto totalidad perfectamente definida, no solo le corresponde un conjunto de materiales heredado genealógicamente desde tiempos inmemoriales, sino que le incumbe su

---

<sup>19</sup> “Algunas comunidades [...] escaparon de sus vitrinas para recuperar el control sobre la interpretación de su pasado histórico”, MORALES MORENO, Luis Gerardo, “Los espejos transfigurados de Oaxaca”, en *Boletín Archivo General de la Nación*, n. 3, AGN, México, 1995, p. 34 y 14.

<sup>20</sup> Véase el monográfico que dedico al respecto el siguiente número de *Revista de Indias*, Vol. LXII, n. 254, 2012, pp. 177 – 212; COHEN, Jeffrey, “Museo Shan-Dany: Packaging the Past to Promote the Future”, en *Folklore Fórum*, n. 22, vol. 12, 1989, pp. 16 – 36; ERIKSON, Patricia P., “So My Children Can Stay in the Pueblo”: Indigenous Community Museums and Self-determination in Oaxaca, Mexico”, en *Museum Anthropology*, vol. 20, n. 1, 1996, pp. 37 – 46., y MORALES MORENO, “Los espejos transfigurados...”, *op. cit.*; MCCARHTY, Conal, *Exhibiting Māori: A History of Colonial Cultures of Display*, Te Papa Press, Wellington, 2007.

exclusiva interpretación. Sólo desde este punto de vista se podría considerar que un patrimonio puede ser *devuelto* o *recobrado*.

Existiendo innumerables casos de saqueos y usurpaciones ilegales de materiales culturales que han de ser decididamente castigados y repuestos, y más allá del feliz hecho de que comunidades participen del patrimonio en cuanto que recurso cultural para el presente, el proceso de descolonización patrimonial —como ha sido denominado— se nos presenta de una manera mucho más compleja. Lejos de ser un asunto entre esferas culturales o de restitución histórica de un pasado colonial superado, dicho proceso ha de ser enmarcado en un periodo de crisis y redefinición de los discursos nacionales y muy especialmente del pacto entre el Estado y sus minorías culturales, en donde las instituciones culturales (arqueólogos, antropólogos y museólogos) desempeñan un papel determinante. Dicho de otra manera, si la construcción de los diferentes patrimonios estuvo siempre sujeta a innumerables y complejos intereses políticos y simbólicos, su proceso de restitución, cuestionamiento o devolución también lo está, cuestión decisiva que se suele obviar a cambio de interpretar el proceso como una mera *devolución patrimonial*.

2.- Ya hemos señalado que este tipo de interpretaciones entienden la historia del museo y el coleccionismo como un camino de una única dirección: el que siguen los objetos desde los pueblos indígenas hasta los museos occidentales. Una larga historia de saqueo que solo ahora sería posible restituir a través de diversas herramientas de descolonización como la repatriación o los museos comunitarios. No pretendemos pasar por alto la desigualdad y la imposición propias del imperialismo, ni entendemos —como afirmaba irónicamente James Belich “que el impacto europeo resbaló sobre los indígenas como el agua sobre el lomo de un pato”—, pero afirmamos que estas visiones han simplificado sobremanera la interacción entre europeos e indígenas, obviando y silenciando la labor de estos últimos, no sólo en la transmisión intercultural de objetos e información —siempre un camino de doble sentido— sino en los propios procesos de construcción de los diferentes patrimonios<sup>21</sup>. De hecho, como se verá más adelante, las comunidades indígenas han sabido utilizar su patrimonio —tan necesario para dotar de originalidad los discursos nacionales de los estados poscoloniales— en su beneficio, abriendo espacios de

---

<sup>21</sup> BELICH, James, *Making Peoples: A History of the New Zealanders from Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, Penguin, Auckland, 1996, p. 178.

negociación política y de contacto con las diferentes instituciones estatales. Desde este punto de vista, el reciente proceso de *devolución patrimonial* no sería un primer capítulo en la relación entre patrimonio y comunidades indígenas, sino un componente más en una larga serie histórica.

3.- Si con el afán de celebrar la reconexión de los pueblos indígenas con su patrimonio, se ha invisibilizado por completo la labor pasada de estos pueblos en el proceso de construcción patrimonial; lo contrario ha sucedido con la función de antropólogos, arqueólogos y demás especialistas implicados en ese mismo proceso. El protagonismo de los académicos en la construcción de un patrimonio nacional se ha visibilizado sobremanera en la historiografía crítica referente a períodos como el indigenista en México o a la labor del *Young Māori Party* en Nueva Zelanda —por aludir a dos ejemplos que serán centrales en nuestro trabajo. Mientras que la aportación actual y decisiva de dichos especialistas en los procesos de descolonización patrimonial se ha tendido a invisibilizar por completo, coincidiendo con un momento en que prima la búsqueda de autonomía, el etnodesarrollo y la “teoría del control cultural”<sup>22</sup>. Las concepciones que informan la museología comunitaria derivan de la antropología crítica (México) y posmoderna (anglosajona), una escuela caracterizada por la crítica a la autoridad etnográfica desde la propia etnografía; lo que implica necesariamente, por un lado, un cierre auto-impuesto, acrítico ante la carencia de autoridad a partir de la cual desplegar el análisis; y por otro lado —y derivado de lo anterior— una invisibilización de su decisiva labor, pues la auto-deslegitimación de su propia autoridad lleva (como veremos) a que tales escuelas planteen los mencionados procesos de reapropiación patrimonial como eminentemente autógenos, surgidos del exclusivo afán de las comunidades indígenas<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> La llamada “teoría del control cultural” es un llamamiento desde la antropología a que las comunidades controlen sus procesos culturales sin intermedio de especialistas ni instituciones, véase BONFIL BATALLA, Guillermo, “La teoría del control cultural”, en *Anuario antropológico*, Universidade de Brasilia, 1988, pp. 13 – 53. “[P]or etnodesarrollo se entiende el ejercicio de la capacidad social de un pueblo para construir su futuro, aprovechando para ello las enseñanzas de su experiencia histórica y los recursos reales y potenciales de su cultura, de acuerdo con un proyecto que se defina según sus propios valores y aspiraciones”, BONFIL BATALLA, Guillermo, “El etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización”, en VVAA, *América Latina: etnodesarrollo y etnocidio*, FLACSO, San José, 1982, pp. 131 – 147.

<sup>23</sup> Clifford, máximo representante de dicha corriente, aplica específicamente su crítica a la autoridad etnográfica al marco de los museos hablando de “zona de contacto”, “Se hace necesario concebir la etnología no como la experiencia y la interpretación de ‘otra’ realidad circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva que involucra por lo menos a dos, y habitualmente a más sujetos conscientes y políticamente significantes”. Como veremos el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* puede ser contemplado como una estricta y consciente aplicación de dicho postulado; Véase CLIFFORD, James,

Este trabajo de investigación, por tanto, se presenta como una *crítica a la crítica* del museo tradicional y de los procesos de construcción patrimonial de los estados-nación. Nos parece más fructífero entender la construcción y descolonización patrimonial como un acto de negociación entre comunidades indígenas, el Estado y las principales instituciones culturales. Una conjunción de intereses y contextos que traspasa por mucho el esquema entre esferas culturales, dicotomías sociales o barreras representacionales. Este trabajo hablará por tanto de la reciente —no de la primera— aproximación que han llevado a cabo las comunidades indígenas hacia el museo, de cómo se han apropiado beneficiosamente de las prácticas y recursos derivados del museo y del patrimonio. Pero entenderá este proceso no como un grupo subalterno indígena alzándose para recuperar un patrimonio perdido en los albores del colonialismo<sup>24</sup>, ni como una víctima de una profunda y secular resistencia o dicotomía (estado-indígenas, científicos-indígenas) sino como actor de un diálogo, lucha y negociación con diferentes instituciones y entre diferentes grupos culturales y políticos (“everybody using everybody” como será descrito el proceso<sup>25</sup>) una negociación que explicita la necesidad de un nuevo pacto cultural ante un proceso de profunda crisis nacional e institucional. Las miradas vertidas a la apertura de los museos a las comunidades indígenas han estado caracterizadas tanto por un oscurecimiento del periodo anterior como por una aproximación celebratoria y, muchas veces acrítica, de la museología comunitaria. Haremos nuestra la afirmación de James Clifford, cuando al respecto demandaba “discusión histórico crítica, no celebración”<sup>26</sup>.

El presente trabajo de investigación ha de sortear la dificultad de afrontar un objeto de estudio considerablemente novedoso y reciente: los museos indígenas o aquellos denominados comúnmente como *de comunidad* (*community-based museum*). Un objeto de estudio que se sitúa en la encrucijada que forman disciplinas y campos de estudio tan dispares como la antropología, la historia, la arqueología y los estudios sobre museos y

---

“Sobre la autoridad etnográfica”, en REYNOSO, Carlos, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Editorial Gedisa, 2010, pp. 141 – 170.

<sup>24</sup> Véase para el caso mexicano BONFIL BATALLA, Guillermo, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en FLORESCANO, Enrique (comp.), *El patrimonio cultural de México*, FCE / CONACULTA, México D.F., 1993; ARIZPE, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2009.

<sup>25</sup> “Everybody using everybody and the objects move into new places and old contexts”, CLIFFORD, James, “Of other peoples: beyond the salvage paradigm”, en FOSTER, Hall, (ed.) *DIA Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture*, n. 1, Bay Press, Seattle, 1987, p. 150.

<sup>26</sup> CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge University Press, 1988, p. 196.

patrimonio. Ha sido necesario, por tanto, recurrir a una estrategia de abordaje multidisciplinar que, además del análisis del creciente aparato bibliográfico, ha implicado el análisis historiográfico y de fuentes documentales, principalmente para aquellos aspectos relacionados con los procesos de construcción patrimonial y la participación de las comunidades indígenas en los mismos; pero también aproximaciones antropológicas entre las que cabe destacar las visitas y el estudio de numerosos museos de comunidad tanto en América como en el Pacífico Sur; el uso de fuentes orales y la elaboración de entrevistas a aquellos agentes involucrados en la constitución de estos centros comunitarios; y crear un fuerte aparato visual para analizar el discurso expositivo y los elementos simbólicos que contienen los museos que aquí analizaremos.

Esta investigación se ubica en el punto de confluencia de tres campos: comunidades indígenas, museos y patrimonio. Se delimita así un espacio complejo de reflexión conformado por la relación de dos actores (“indígenas e instituciones”, o “comunidades y especialistas”, si se quiere) a través del patrimonio o los objetos significativos que lo conforman. Tenemos por tanto unos sujetos indígenas que han adquirido una visibilidad y protagonismo inusitados a través de las denominadas políticas de la identidad y el multiculturalismo. El museo, herramienta fundamental para la educación del ciudadano, simultáneamente en crecimiento y en profunda crisis, acusado de ser también herramienta fundamental del colonialismo y de los vicios autoritarios del estado, al que se le demanda una mayor apertura a la sociedad civil. Y tenemos, finalmente, el concepto de patrimonio y su reciente proceso de descentralización, así como el abanico de posibilidades abierto por la historia de los objetos como resultado de la interacción entre culturas. Tres campos, tres conceptos individualmente esquivos que trataremos de definir desgranando sus diferentes dinámicas y enfrentándolos con bibliografía. En la confluencia de esos tres campos actúan las ideas y acciones que hacen del museo comunitario una de las instituciones capaces de explicitar algunos de los despliegues culturales, institucionales y patrimoniales que caracterizan nuestros días.

### 1.1.- Atravesando la vitrina: la emergencia de los sujetos indígenas

“[U]n momento histórico, un acontecimiento único de gran significación, una entrada triunfal en el mundo del arte. De repente, nos habíamos visibilizado”.

Sidney (Hirini) Moko Mead<sup>27</sup>

El primer eje sobre el que este trabajo pone el foco son los pueblos indígenas. Las décadas finales del siglo XX han visto tanto un proceso de reacomodo en la relación entre estados y poblaciones indígenas a lo largo de todo el mundo, como un clima internacional de reconocimiento de las identidades culturales. Los denominados como nuevos movimientos indígenas, la adopción de políticas neoliberales y descentralizadoras, y la necesidad de consolidar la legitimidad democrática y los relatos nacionales de los estados poscoloniales, han producido un giro copernicano en la denominada “cuestión indígena”, dotando a dichas poblaciones de un espacio político y una visibilidad inéditas.

El éxito global del multiculturalismo ha privilegiado la diferencia frente a la unidad o la semejanza, elevando la diversidad cultural a la calidad de valor fundamental —así como de patrimonio mundial— y poniendo en cuestión los pasados procesos de homogeneización e integración de las identidades nacionales. A partir de estos criterios, en diálogo entre academia y movimientos sociales, se fue dotando a los pueblos indígenas de derechos culturales, se elaboraron legislaciones internacionales y nacionales para protegerlos, favoreciendo ante todo su autonomía y la protección de aquello que les proporcionaba una identidad objetiva: su patrimonio (memoria, materiales, lengua, etc.).

A raíz de esta tendencia, y muy especialmente tras los procesos de descolonización, surgieron diferentes corrientes historiográficas y antropológicas que se avinieron a corregir las versiones coloniales de las historiografías nacionales y de la propia imagen

---

<sup>27</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Te Maori: Maori Art from New Zealand Collections*, American Federation of Arts, Nueva York, 1984, p. 24. [La traducción es nuestra].

de lo indígena. En coalición con diferentes academias occidentales, escuelas y enfoques afines surgirían y se expandirían en las diferentes regiones poscoloniales del mundo. Aproximaciones como los estudios subalternos y poscoloniales desde la India y el “horizonte dependentista” desde América Latina, hicieron una enmienda historiográfica al colonialismo y al neocolonialismo. El hecho colonial pasaba a ser una categoría central de análisis y a tener disciplina propia bajo el nombre de ‘estudios coloniales’<sup>28</sup>. Todas estas corrientes, como veremos, se solaparán entre sí en sus afinidades: la crítica a los procesos de construcción nacional (y muy especialmente al papel de las elites); el fracaso de la denominada como *modernidad* (o su carácter terriblemente omnímodo); la puesta en relieve de la continuidad de las estructuras coloniales; y sobre todo la denuncia de la situación de unas minorías —muy especialmente las comunidades indígenas— caracterizadas por una larga dominación colonial. Analizaremos con más detenimiento tales enfoques, tan decisivos para nuestro objeto de estudio y frente a los cuales desplegaremos nuestro análisis.

Iluminados por la figura del último Edward Said, quien comenzaría a analizar la cultura (oriental) como producto del propio hecho colonial, numerosos autores convendrían en aplicar sus propuestas en otros marcos: de esta manera América habría sido inventada y no descubierta (tal como ya afirmaba Edmundo O’Gorman en su libro pionero de 1958), África sería un producto de la colonización (V. Y. Mudimbe) y el Pacífico no sería sino un constructo europeo (Greg Dening)<sup>29</sup>. Los estudios postcoloniales, de gran influencia en el mundo de los museos, dibujarían un crudo panorama a través de categorías pesimistas como ‘otredad’, primitivismo, ‘pueblos sometidos’ o ‘impacto fatal’. Se asumiría de forma generalizada que el colonialismo fue profundamente eficaz: los nativos habrían sido asimilados cuando no extirpados por una modernidad caracterizada por su avasallamiento cultural. Teorías afines como los estudios subalternos, de la mano de Gayatri Spivak, “ponían en tela de juicio no sólo la capacidad de los historiadores para

---

<sup>28</sup> Disciplina en general menos inclinada —en palabras de Nicolas Thomas— a realizar un análisis historizado y localizado “que a poner a Fanon, Lacan (o Derrida) en una licuadora y tomar el resultado como igual de apetitoso para modernos o premodernos; asiáticos, africanos o americanos; metropolitanos, colonos, indígenas o ‘sujetos diaspóricos’”, THOMAS, Nicholas, *Colonialism’s culture. Anthropology, Travel and Government*, Melbourne University Press, Carlton, 199, p. ix.

<sup>29</sup> Edmundo O’Gorman, sin pertenecer a dicha escuela, se adelantó desde otras posiciones (en específico la fenomenología de Karl Jaspers) a los estudios poscoloniales de Edward Said, tal como sugiere Walter Mignolo. DENING, Greg, *Performances*, Melbourne University Press, Melbourne, 1996, p. 46; MUDIMBE, Valentin-Yves, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, 1988; O’GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, FEC, México, 1977 [1958].

aprehender el pensamiento de los actores “subalternos”, sino la de estos para dejar rastros de su propio pensamiento en contextos de extrema opresión”<sup>30</sup>. La imagen histórica de los diferentes sujetos indígenas quedaba desdibujada, sobrepasada por el largo proceso de dominio colonial. Las cualidades principales de sus culturas no serían otras que aquellas impuestas por la opresión, lo indígena estaba determinado exclusivamente por lo colonial, se enfatizaba —tal como hacía Bonfil Batalla para el caso de México— “un hecho irrefutable: a partir de la conquista española las culturas indígenas han sido culturas oprimidas, dependientes, sojuzgadas. Son culturas, en una palabra, de pueblos sometidos”<sup>31</sup>.

La visión del colonialismo un fenómeno omnímodo implicaba necesariamente una imagen del indígena como históricamente impotente y superado. Lo cual no hacía sino repetir el mito colonial del “impacto fatal” que tendía a superar la “cuestión indígena” zanjándola de partida<sup>32</sup>. Los pueblos indígenas —en cuanto que esfera cultural no solo diferenciada sino antagónica a la occidental— quedaban así excluidos históricamente de la vida política nacional y de los diferentes procesos globales de construcción nacional o patrimonial<sup>33</sup>. Dichas teorías, aún en un necesario afán de denuncia del hecho colonial, tenderán tanto a sobredimensionar el poder del colonialismo como a disminuir el grado en que las historias coloniales estuvieron habitadas por múltiples respuestas indígenas<sup>34</sup>. El propio Said advirtió sobre muchos de los trabajos posteriores, empeñados en criticar al colonialismo y no admirar la “realidad de la experiencia vivida” señalando el hecho de

---

<sup>30</sup> MÉNDEZ, G., Cecilia, “El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva”, en SANDOVAL, Pablo (comp.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde / sobre América Latina*, Instituto de Estudios Peruanos, 2009, p. 212.

<sup>31</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo, “Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica”, en WARMAN, Arturo *et. al.*, *De eso que llaman antropología mexicana*, Ed. Nuestro tiempo, México, 1970, p. 49.

<sup>32</sup> El mito del ‘impacto fatal’ sobre las poblaciones indígenas proviene del propio relato de los imperios coloniales que tendían a imaginarse positivamente como omnímodos, frente a unas comunidades indígenas que no podían más que sucumbir al progreso. Dicha ilusión se desvaneció ante unos pueblos indígenas que poseyeron un remarcable margen de actuación histórica, “doblandose pero no quebrándose frente al peso de Europa, aún incluso cuando el peso se multiplicaría muchas veces gracias a su propia agencia”. Desde cierto punto de vista las tesis pesimistas poscolonialistas pueden ser vistas como una reedición (en sentido negativo) del mito imperial triunfalista del impacto fatal sobre las poblaciones indígenas. Para el caso de América el mito del impacto fatal se solaparía con la celeberrima ‘leyenda negra’, y con la difusión de las crónicas (Bernardino de Sahagún, Motolinía, etc.) que aluden a la impotencia frente a la mortalidad indígena. Véase BELICH, *Making Peoples...*, *op. cit.*, p. 178 y ss., y SCHANIEL, William, “European technology and the New Zealand Maori economy, 1769 – 1840”, en *The Social Science Journal*, 38, 1, 2001, pp. 137 – 146.

<sup>33</sup> Para el caso de México véase ESCALANTE, Fernando, *Ciudadanos imaginarios*, El Colegio de México, 1992.

<sup>34</sup> Véase THOMAS, *op. cit.*, p. 15 y ss.



que, debido a los imperios, “todas las culturas están envueltas en otras, ninguna es solitaria y pura, todas son híbridas, heterogéneas, extraordinariamente diferenciadas y no monolíticas”<sup>35</sup>.

Efectivamente, algunos autores han venido recientemente a señalar cómo la colonización —no obstante sus perniciosos efectos a lo largo de todo el mundo— no fue tan efectiva u omnimoda como suponían estas visiones críticas. El mito del “impacto fatal” del imperialismo habría pasado de tener un efecto lamentable pero positivo (la inevitabilidad darwiniana del progreso occidental) a ser un marco de denuncia donde desplegar los diferentes análisis historiográficos (la dialéctica de la ilustración como inacabable proceso de dominio). Curiosamente en otros marcos como la primera escuela subalterna india o algunos desarrollos en América Latina, a la denominada “carga del hombre blanco” se le añadiría —en manifiesta contradicción— la llamada “herencia colonial”; esto es, a una consideración omnimoda y perniciosa de la modernidad se le sumaría en ciertas regiones la queja por ser una modernidad anómala o inacabada. Destacamos aquí el bien conocido “horizonte dependentista”, paradigma interpretativo basado en la deficiencia estructural de América, todo un continente caracterizado precisamente por su subdesarrollo y atraso —trasunto territorial de la condición subordinada indígena— frente a la modernidad paradigmática de otros imperios, precisamente aquellos que no poseerían el freno de la “herencia colonial”<sup>36</sup>.

Lo cierto es que conquista y colonización produjeron resultados dispares en cada contexto: desde imposiciones a sangre y fuego, aculturación, redefinición constante de

---

<sup>35</sup> SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, Vintage, Londres, 1993, p. xxix.

<sup>36</sup> A esta corriente pertenece una serie de propuestas que comienzan en la década de los sesenta (aunque inspirados por el “España nos trajo el medioevo” de José Carlos Mariátegui) y culminan en las décadas de 1970 y 1980 aunando desarrollismo y teoría de la dependencia. “Bajo la creencia de que el compromiso político con el presente era imprescindible para afrontar el pasado y a partir de análisis fundamentalmente económicos, en lo relativo al tema tratado sus principales conclusiones coincidieron en señalar, primero, que la dependencia económica y su síndrome de polarización socioeconómica residía en la herencia de tres siglos de subordinación a España y Portugal, siendo la permanencia del catolicismo, de una tradición burocrática de racionalización preindustrial y de una cultura urbana de tipo pactista la explicación del autoritarismo; segundo, que el subdesarrollo fue resultado tanto de la ausencia de sólidas y emprendedoras burguesías nacionales, como de una activa clase hegemónica entreguista, denominada por muchos *clase feudal*; y, tercero, que sin la ausencia de dependencia neocolonial en el mercado, fruto de un enfrentamiento nacionalista en el sistema mundial, la democracia sería un sistema político inexistente, el sufragio una parodia para legitimar el autoritarismo y la ciudadanía un privilegio desconocido por las mayorías nacionales”, véase IRUROZQUI, Marta, “La ciudadanía en debate en América Latina”, Documento de trabajo n. 139, IEP, Lima, 2004, p. 8. Véase también, STEIN, Stanley y STEIN, Barbara, *La herencia colonial de América Latina*, Siglo XXI, Madrid, 1980.

tradiciones e instituciones, resistencia, colaboración o negociación indígena; en definitiva, un notable abanico de contextos y respuestas, así como de cambios en el espacio y el tiempo. En América en particular la ocupación europea dio lugar a una configuración compleja y multilínea de mundos nuevos y, aunque sea difícil igualar la frondosa diversidad americana, dicha variabilidad histórica se produjo también en otros muchos contextos geográficos, aunque éstos —como es el caso de Nueva Zelanda— se hayan imaginado históricamente en clave bicultural. La referencia a una modernidad tanto en el proceder implacable y unidireccional de sus más acabados ejemplos, como en su fracaso o subdesarrollo en regiones en principio subsidiarias, se diluye tanto por su carácter absoluto y su monismo (¿dónde quedan las contestaciones y las partes implicadas de ese poder colonial?) como en la variedad de despliegues y adaptaciones que la historia es capaz de aportar<sup>37</sup>. Es decir, la modernidad como categoría explicativa de la historia y el colonialismo parece inservible tanto si aparece como un concepto omniabarcador como si precisa de añadirle incontables matices y variantes.

En segundo lugar, la imagen legada por estudios subalternos y poscoloniales respecto a lo indígena ha sido puesta en cuestión al menos desde dos aproximaciones diferentes. La historiografía vinculada a la izquierda más clásica ha visto con asombro el abandono absoluto de la noción de clase, del mundo material y hasta de la búsqueda del fin de las desigualdades, en favor de un análisis cultural y de las “diferencias”<sup>38</sup>. De hecho, numerosos autores han venido señalando como una de las causas de la aparición de tales corrientes sería precisamente la necesidad de recurrir a nuevos paradigmas de historiografía “radical” tras la caída de las ideologías marxistas. A lo que se puede añadir otra causa más: la necesidad de revigorar los relatos de nación en aquellos estados poscoloniales que necesitaban una mayor legitimación democrática (caso de América

---

<sup>37</sup> GUERRA, François-Xavier, *Modernidad e Independencias*, Colecciones Mapfre, Madrid, 1992 y QUIJADA, Mónica, “Sobre ‘nación’, ‘pueblo’, ‘soberanía’ y otros ejes de la Modernidad en el mundo hispánico”, en RODRIGUEZ, Jaime (coord.), *Las Nuevas Naciones: España y México, 1800 – 1850*, Mapfre, Madrid, 2008, pp. 19 – 53.

<sup>38</sup> Como ha enseñado E. P. Thompson, hay otra manera ‘más historiográfica y menos cultural’ de rescatar la voz de las clases populares, según la cual “clase no es una cosa; es una relación”, concepto que contrasta con las propuestas que niegan la existencia de “relaciones” para enfatizar las “diferencias”. Para un resumen de tales críticas véase, BAH, Vinay, “Situating and Rethinking Subaltern Studies for Writing Working-Class History”, en VV.AA., *History After the Three Worlds: Post-Eurocentric Historiographies*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford, 2000, pp. 85 – 124. Véase también el decisivo texto de HOBBSAWM, Eric J., “Identity Politics and the Left”, en *New Left Review*, vol. I, n. 217, 1996. Para el caso mexicano véase AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, “Del materialismo dialéctico al culturalismo utópico: Guillermo Bonfil y su obra antropológica”, en *La palabra y el hombre*, n. 92, Universidad Veracruzana, 1994, pp. 5 – 29.

Latina sobre todo) o una reedición más inclusiva del relato de nación frente al definitivo acabamiento de sus relaciones con la antigua metrópolis (caso de Nueva Zelanda), como trataremos de probar —en su momento— a través de los respectivos discursos y políticas museísticas allí empleadas<sup>39</sup>. Desde este punto de vista el llamado de las teorías poscolonialistas al fin definitivo de la colonización o neocolonización, así como de una nueva relación y pacto frente a sus comunidades indígenas —en definitiva una reimaginación de la comunidad nacional— podría verse como una especie de reedición de los relatos o discursos nacionales, como un nuevo, aunque fragmentado nacionalismo basado en la conservación de la esencia diferencial indígena<sup>40</sup>.

Pero más allá de estas consideraciones generales, desde la propia escritura de la historia se empieza a subrayar cómo las visiones poscoloniales o subalternas, tienden a infravalorar cuando no a ignorar las respuestas indígenas, lo que implica no considerar los pueblos indígenas en cuanto actores históricos más allá de su mera condición de víctimas o sujetos colonizados. Es por ello que ha surgido recientemente, tanto en el marco anglosajón como en el hispano, cierta reacción historiográfica dentro de la cual este trabajo se pretende situar. Para el Pacífico Sur —donde la influencia de los estudios poscoloniales ha sido inmensa— ha aparecido un reciente aunque no generalizado cambio de “representar al colonizado como una impotente víctima de la hegemonía occidental hacia una más matizada, compleja, y en cierta manera optimista, exploración de la naturaleza transcultural del orientalismo”<sup>41</sup>. A este respecto destacamos la obra del historiador James Belich, sobre cuyo trabajo se sustentará historiográficamente parte de la presente investigación. En dicha obra —inmersa en una corriente revisionista de la historia imperial inglesa— Belich reevalúa tanto la historia del imperialismo como de

---

<sup>39</sup> MALLON, Florencia E., “Promesa y dilema de los ‘Estudios subalternos’: perspectivas a partir de la historia latinoamericana”, en SANDOVAL, Pablo (comp.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde / sobre América Latina*, Instituto de Estudios Peruanos, 2009, pp. 159 – 206.

<sup>40</sup> Muchos autores han advertido contra la indefinida continuidad del colonialismo, que lo transforma en una totalidad *ahistórica*, un poco a la manera del poder foucaultiano, como veremos en el siguiente apartado. En este sentido Nicholas Thomas señala: “El colonialismo es algo que necesita ser teorizado y discutido, pero la discusión será obstruida si asumimos que la palabra se refiere a alguna categoría significativa o totalidad [...] Existe un punto muerto actualmente que va desde el obstinado aliño del término ‘colonialismo’ como una totalidad unitaria, en conjunción con otras totalidades como ‘discurso colonial’, ‘el otro’, ‘orientalismo’ o ‘imperialismo’. Pero más allá de la aparente eterna continuidad del colonialismo, que une así los antiguos procesos coloniales con los procesos de construcción nacional decimonónicos, muchos otros autores poscoloniales asumirán “que el ‘pos’ de poscolonialidad no significa continuidad con una situación colonial, sino haberla trascendido”, MÉNDEZ, *op. cit.* p. 237.

<sup>41</sup> EDMOND, Rod, *Representing the South Pacific: Colonial discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge University Press, 1997.

Nueva Zelanda poniendo especial atención a la, muchas veces obviada, dinámica adaptación de los maoríes al asentamiento de los europeos<sup>42</sup>.

Similar reacción podemos observar para el marco latinoamericano, en donde la variedad de respuestas de las sociedades indígenas y afrodescendientes fue vastísima. Numerosos autores se han apresurado a estudiar cómo, a pesar de la magnitud de la conquista y de la mortalidad de los nativos en el proceso, las comunidades indígenas supieron negociar, resistir o colaborar, encontrando espacios de actuación aún en los marcos más opresivos, tal como resume Mónica Quijada, “más aún cuando de indígenas se trata, porque nada hay más fácil que aplicar perspectivas excluyentes del tipo *opresor-oprimido* o *dominador-dominado* en las que el indio es objeto reducido, victimizado y finalmente pasivo de procesos que no entiende ni le interesan. Esta forma de ver al indígena en la sociedad americana ha sido y sigue siendo característica de una perspectiva histórica que —sea desde el rechazo, la culpa, la compasión o la simpatía— le ha negado y le sigue negando la condición de protagonista activo en la construcción de las sociedades hispanoamericanas”<sup>43</sup>.

Mención aparte merece la dificultad en la definición de aquello que caracteriza y diferencia a una comunidad indígena. Lo indígena —como todo lo que tiene que ver con el ser humano— es profundamente polémico, y como tal posee multitud de significaciones análogas. Al respecto, no solo existe la dificultad en definir qué es una comunidad indígena, tarea nada fácil si simplemente nos atenemos a la multiplicidad de fórmulas que encontramos en las diferentes definiciones recogidas en cambios constitucionales recientes<sup>44</sup>; ni si quiera la dificultad que impone su idealización, vicio historiográfico y antropológico que no cesa de caracterizar a las comunidades indígenas en base a su armonía, isonomía y autonomía, esto es sin disensiones ni diferencias en su

---

<sup>42</sup> BELICH, James, *Making Peoples: A History of the New Zealanders from Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, Penguin, Auckland, 1996; y *Paradise Reforged: A History of the New Zealanders from the 1880's to the year 2000*, Penguin, Auckland, 2001. Véase también BURDON, A., *After the Imperial Turn: Thinking with and through the Nation*, Duke University Press, Durham, 2003.

<sup>43</sup> QUIJADA, Mónica, “La caja de pandora. El sujeto político indígena en la construcción del orden liberal”, en *Historia Contemporánea*, n. 33, 2006, p. 608.

<sup>44</sup> Las diferencias en el tiempo y el espacio en los denominados ‘marcadores indígenas’, aquellos rasgos que permiten identificar a una persona indígena invitan a pensar en la subjetividad de dicha categoría: vestimenta, idioma o autoadscripción son las más presentes en las diferentes reformas constitucionales latinoamericanas, GIRAUDO, Laura (ed.), *Ciudadanía y derechos indígenas en América Latina: poblaciones, estados y orden internacional*, Centro de Estudios Políticas y Constitucionales, Madrid, 2007, p. 9.

interior ni influencias desde el exterior; sino especialmente existe la dificultad, evidente en el presente trabajo, de que el propio concepto de “comunidad indígena” posee significaciones diferentes, cuando no opuestas, según en el marco en que nos situemos.

En efecto, como podremos comprobar a través del análisis de sus museos, aquello que entendemos por comunidad indígena variará considerablemente según la realidad en que nos situemos, bien en el marco anglosajón de Nueva Zelanda o en el hispano de México. Se trata de una diferencia esencial que determina la configuración de la museología comunitaria indígena en cada país, tal como trataremos de ilustrar. Baste ahora señalar que la comunidad indígena anglosajona tiene un carácter puramente étnico, de ahí que nos refiramos constantemente a tribus (*iwi* en maorí) y que sus museos (por ejemplo, el *National Museum of American Indian* en Washington o el propio *National Museum Te Papa Tongarewa* de Wellington, por citar algunos) se organicen a partir de comunidades indígenas entendidas en cuanto que totalidades étnicas. La comunidad indígena latina o hispana sin embargo se refiere directa y simplemente a los pueblos, entendidos como una agrupación de personas que comparten un territorio; pues está basada en un principio tanto de vecindad como de territorialidad, de ahí que los museos indígenas mexicanos sean exclusivamente municipales. De hecho, tres de los conceptos que se entrelazarán en el presente trabajo, los de *comunidad*, *municipio* y *patrimonio*, pertenecen a la cultura jurídica más tradicionalmente latina y no por casualidad poseen la misma raíz legal: *munus* referido a un principio de obligación recíproca. Como afirma Mónica Quijada “la idea de que la vecindad “conlleva naturaleza” implica un tipo de relación horizontal entre el individuo y la comunidad, muy distinta a la relación vertical, fundada en el intercambio de lealtad por protección que suponía el principio de “vasallaje [...] las personas que estaban integradas en la comunidad y cumplían voluntariamente con sus deberes se iban asumiendo y eran asumidas como *naturales* de la misma, con independencia de su procedencia geográfica y de su genealogía”<sup>45</sup>.

En definitiva, el concepto inglés de *community* y el hispano de *comunidad* corresponden a dos formas de cultura política totalmente diferentes. El primero se basa en el principio jurídico inglés de *allegiance* (lealtad) y el segundo en el hispanoamericano de *vecindad*, lo que implica entender a las comunidades indígenas, frente a miradas poscoloniales o

---

<sup>45</sup> QUIJADA, Mónica (ed.), *De los cacicazgos a la ciudadanía. Sistemas políticos en la frontera, Rio de la Plata, siglos XVIII-XX*, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, 2011, p. 149 – 285.

esencialistas, como actores históricos envueltos en un contexto político muy determinado<sup>46</sup>. Veremos como la variabilidad e historicidad de estos pueblos indígenas se manifiesta en sus museos; la museología comunitaria indígena mexicana se materializa no por casualidad en una multiplicidad de museos de municipio. De esta manera, en México no vamos a encontrar museos de los zapotecos o chinantecos, ni tampoco un museo nacional donde dichos grupos étnicos puedan manejar su patrimonio. Mientras que en el caso neozelandés el exponente museológico indígena coincide con su museo nacional y su gestión se realiza a través de los diferentes grupos de carácter genealógico.

Pero aparte de los museos indígenas en cuanto institución, dicha disparidad también se muestra en sus objetos significativos, especialmente en sus documentos jurídico-territoriales. Esto implica comparar los *títulos primordiales* indígenas de México con el gran Tratado de Waitangi neozelandés, todos ellos ahora convertidos tanto en significativos objetos de museo como en símbolos de identidad y autonomía indígena. En el caso de los museos comunitarios de Oaxaca, las comunidades exhiben multitud de los denominados *títulos primordiales* como prueba de la adscripción de una comunidad a un territorio a través de su municipio; mientras, en el museo nacional de Nueva Zelanda, la exposición de un solo tratado, el Tratado de Waitangi, firmado por las diferentes tribus maoríes como prueba de vasallaje a la Corona Británica, no solo ocupa un lugar central en su discurso expositivo sino que lo condiciona decisivamente.

Precisamente estas dos categorías —museos y objetos— son los otros dos pilares de nuestra exposición, pues uno de los principales desarrollos de este proceso y debate gira en torno a las políticas de coleccionismo y exhibición de las culturas de los pueblos colonizados. Desde los años ochenta, visiones provenientes de la antropología y los estudios culturales a lo largo del mundo han criticado la manera en que los museos coleccionan y representan los materiales culturales de los “otros”. Uno de los despliegues fundamentales de la crítica poscolonial y subalterna por tanto se centrará tanto en el patrimonio como en el museo al respecto de las comunidades indígenas.

---

<sup>46</sup> “[La vecindad] que conlleva naturaleza, es la condición de quien reside en el municipio con la intención de gozar de sus privilegios y cumplir con sus deberes. Vecino es aquel que puede demostrar su lealtad a la comunidad local y cuya presencia en la población se presume que será permanente y perpetua”, véase HERZOG, Tamar, *Vecinos y extranjeros. Hacerse español en la Edad Moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 17.

## 1.2.- Desenmascarando el museo: la crítica a la representación museográfica de las culturas indígenas

“The British Museum has lost its charm”

George & Ira Gershwin, *A foggy day* (1937)

La institución del museo y la disciplina de la antropología han capitalizado buena parte de las tensiones producidas por fenómenos relativamente recientes como la descolonización, la globalización o la crisis del estado nación. La antropología, por un lado, ha sufrido un duro ataque al haberse puesto en relieve su relación con los procesos coloniales. El museo, por otro, una vez disueltos los lazos coloniales, pareció volverse obsoleto tanto en su versión metropolitana, encargada de mostrar a las culturas de las colonias de ultramar, como en su versión nacional con sus antiguos, y ahora denostados, afanes de integración y ciudadanía. El presente trabajo se ocupa de las consecuencias del seísmo producido en museos y antropología por estos diversos fenómenos<sup>47</sup>.

Dicho seísmo comenzaría, como es conocido, con los movimientos culturales característicos de Mayo del 68. El museo sería señalado entonces, debido a su rigidez y su elitismo, como una de las bestias negras de dicha revolución cultural. Con su afán antiautoritario, escenificaría en sus consignas (“hay que quemar el Museo del Louvre”) la crisis de la institución y, muy especialmente, del concepto hegemónico de ‘museo nacional’ y de aquellos de contenido antropológico. Desde entonces dicha institución sufriría una doble transformación solo en apariencia contradictoria, pues sobrellevaría algo así como una edad de oro —con una expansión y diversificación sin precedentes— a la vez que sufría una de sus más profundas crisis<sup>48</sup>. La extensión del museo a casi cada localidad y cultura ha venido acompañada de una profunda reflexión sobre su función y objetivos.

---

<sup>47</sup> BUSTAMANTE, Jesús, “Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización”, en *Revista de Indias*, vol. LXXII, n. 254, 2012, p. 15 – 34.

<sup>48</sup> En el año 2002 el diario *New York Times* proclamó el advenimiento de la *Edad de oro de los museos*. “From Berlin to Beijing, from the United States to Gulf States, the last quarter of the twentieth century saw the creation of whole new museum institutions, some modest and some quite audacious”, Véase CONN, Steve, *Do Museums Still Need Objects?*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2009.

Tanto se ha escrito sobre el museo y tanto se ha pretendido cambiar en años recientes que muchos autores comenzarán a distinguir entre ‘viejo’ y ‘nuevo’ museo, entre ‘museo templo’ y ‘museo foro’, o incluso entre museo y ‘post-museo’<sup>49</sup>. Pero, en realidad, ni nos encontramos ante la primera edad de oro del museo ni ante la primera oleada de criticismo frente a siglos de inmovilidad<sup>50</sup>. El museo en cuanto escaparate cultural se ha mostrado tan sensible al cambio social y cultural como necesariamente condicionado a fines políticos (y no solo científicos)<sup>51</sup>. Al fin y al cabo, si el museo se había creado al calor de la institucionalización de las ciencias, la expansión de la sociedad occidental por otros continentes, y de la consolidación de los estados nacionales, era normal que se resintiera ante la crisis de todos estos procesos. Todo ello ha desencadenado una ingente literatura abocada a reflexionar sobre la institución museística conformándose incluso un campo específico para su estudio dentro de las ciencias sociales. Como afirmaban Preziosi y Farrago recientemente “[s]e ha escrito más sobre museos en la pasada década, parece, que en todo el siglo”, y muy especialmente haciendo énfasis en el campo de la antropología y la cultura<sup>52</sup>.

Aparte de otras influencias de las que ya hemos hablado —como el orientalismo de Said o los estudios subalternos de Ranajit Guha y Gayatri Spivak— la figura que más ha

---

<sup>49</sup> Término tan difuso como todos con los que comparte prefijo: “[the post-museum] is a new idea that is not yet born, but whose shape is beginning to be seen”, dirá HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, Londres, 2000, p. 8. La expresión, sin embargo, parece que fue acuñada por BEDEKAR, Vasant Hari, “Third World opportunities for expanding museology discipline”, en *Museology and Developing Countries – Helper or Manipulation?* Papers of a Symposium of the ICOM, n. 14, Nueva Delhi, 1988 pp. 81 – 87.

<sup>50</sup> Con la edad de oro del museo o “Museum Period” suele aludirse a la segunda mitad del siglo XIX, en un momento de estrecha relación con el surgimiento y consolidación de los estados nacionales, y el surgimiento e institucionalización de las principales ciencias modernas, entre ellas la antropología, JACKNIS, IRA., “Franz Boas and Exhibits: On the limitations of the Museum Method of Anthropology”, en STOCKING, Jr., George W. (ed.), *Objects and Others, Essays on Museums and Material Culture*, The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 75 – 111.

<sup>51</sup> Una imagen histórica atenta es capaz de desvelar que la percepción del museo en cuanto institución caduca, el museo como *cementerio de objetos*, en realidad es tan antigua como su nacimiento. Desde el crítico Théophile Thoré en 1861; hasta el Manifiesto Futurista de Marinetti (1909), visión repetida por Paul Valéry y Cocteau (“The Louvre is like the morgue; one goes there to identify one’s Friends”) en Francia (1922 y 1923), o por Unamuno en España (1925), y canonizada por Theodor Adorno (“los museos son como tradicionales sepulturas de arte, dan testimonio de la neutralización de la cultura”, 1962). Véase Thoré, Theophile, *Salons de W. Bürger 1861 á 1868*, Librairie de V. Julés Renouard, París, 1901, citado en HASKELL, Francis, *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Crítica, 2002, p. 23; VALÉRY, Paul, “El problema de los museos”, en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, pp. 137 – 140; UNAMUNO, Miguel de, “Visitas de Museos”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1929, p. 725; y ADORNO, Theodor, *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 115.

<sup>52</sup> PREZIOSI, Donald y FARRAGO, Claire (eds.) *Grasping the world: The idea of the museum*, Ashgate, Aldershot, 2004, p. 1.



parecido dominar en los estudios sobre museos ha sido la de Michel Foucault. La crítica que el filósofo francés desplegó frente a instituciones como la prisión o la clínica, en cuanto que manifestaciones de un mecanismo de dominio político denominado como “saber-poder”, parecía llamada a aplicarse al museo. Si Foucault había estado especialmente interesado en averiguar como el hombre se había constituido en sujeto de conocimiento en cada una de las épocas en que una episteme, ciencia o marco de conocimiento dominaba sobre los demás, parecía que el museo y la antropología estarían llamadas a representar a la época del imperialismo, la colonización y la construcción (e instrucción) nacional<sup>53</sup>. Como ya avisó Douglas Crimp: “Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas —la locura, la enfermedad y la criminalidad—. Todavía existe otra institución de confinamiento ya madura para el análisis en términos foucaultianos: el museo”<sup>54</sup>.

El principal aplicador de la crítica institucional foucaultiana al museo será el conocido sociólogo australiano Tony Bennett. Al centrar su trabajo en el estudio de los museos en la Inglaterra victoriana (en realidad dos trabajos, en 1995 y 2004 genealogías u ontologías históricas de dicha institución) su influencia continuaría las críticas sesentayochistas e irradiaría una ligazón consustancial entre museo y colonialismo<sup>55</sup>. Bennett concibió el museo como un “mecanismo diferenciador” (*differencing machine*) en donde las exhibiciones mediarían las relaciones entre diferentes culturas<sup>56</sup>. De esta manera, la influencia foucaultiana en los estudios sobre museos parecía desplegarse desde la propia antropología, cuyos pilares también fueron objetivo de la crítica del filósofo francés. Una de sus más célebres aseveraciones consistió en afirmar la invención del hombre en la modernidad. El descubrimiento del mundo como totalidad y de nuevos territorios con poblaciones (especialmente América) habría impuesto la necesidad de un nuevo saber ante la necesidad de clasificación (y ordenamiento sancionador) de todo un nuevo y

---

<sup>53</sup> La bibliografía al respecto es enorme, destacaremos a BAZIN, Germain, *The Museum Age*, Desoer, Bruselas, 1967; BENNETT, *The Birth of...*, *op. cit.*; o HOOPER-GREENHILL, *Museum and the Shaping...*, *op. cit.*

<sup>54</sup> CRIMP, Douglas, “On the museum’s ruins”, en FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, 1985, p. 45, [la traducción es nuestra].

<sup>55</sup> BENNETT, *op. cit. The Birth of...*; y BENNETT, Tony, *Pasts Beyond Memories: Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge, Londres y Nueva York, 2004.

<sup>56</sup> BENNETT, Tony, “Exhibition, Difference, and the Logic of Culture”, en KARP, Ivan *et. al.* (eds.), *Museum Frictions: Public cultures / global transformations*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 59.

diverso universo antropológico. Occidente había inventado al hombre, la antropología para clasificarlo y el museo para ordenarlo en el espacio<sup>57</sup>. En este sentido, la influencia del posmodernismo y el análisis del discurso a la vez en el examen de la antropología y del museo ha sido profundamente dominante en las últimas décadas. La línea más clara de influencia la trazó el propio James Clifford, uno de los antropólogos más influyentes y que más se ha ocupado del museo, atreviéndose a continuar el conocido y evocador análisis de Foucault del cuadro de las meninas de Velázquez. El juego de representaciones propio de la modernidad sugerido por el filósofo francés parecía encajar en el análisis de la disciplina antropológica<sup>58</sup>. Por otro lado el manifiesto fundador de la antropología posmoderna, el *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1986) del mismo Clifford tendría su émulo museológico tan solo unos años después con el fundamental *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of museum display* (1991) de Ivan Karp<sup>59</sup>.

Cuestión no menor es que los estudios sobre museos al aplicar de manera masiva la crítica institucional de Foucault, compartirían inevitablemente una visión específica (y negativa) de la historia; un fondo de crítica a la tradición racionalista e ilustrada que el museo vendría a representar; una enmienda a la razón occidental que, dicho sea de paso, serviría como telón de fondo en la necesidad de reelaboración de los discursos nacionales —frente a las antiguas metrópolis europeas— entre las diferentes naciones postcoloniales<sup>60</sup>. El museo se convertiría así en la perfecta heterotopía moderna y con ello en la más

---

<sup>57</sup> Foucault confunde en este punto (en su conocida obra “Las palabras y las cosas”) ya sea por cuestiones estéticas o filosóficas, el surgimiento del hombre por el surgimiento de la antropología. En nuestra opinión el surgimiento de la Antropología no implica la invención del hombre igual que el surgimiento de la Sociología no implicó que el campo sociológico se llevara tratando desde el inicio del pensamiento occidental. No obstante, significa un reordenamiento de las categorías (hombre, mundo, etc.) debido al superación del zoologismo naturalista aristotélico por un lado, y su concepción al margen de la teología por otro, que reclama a su vez una nueva aproximación. Véase BUENO, Gustavo, “La Historia de la Antropología como problema”, en *Antropología y antropologías. Ideas para una historia crítica de la antropología española. El siglo XIX*, Pentalfa, Oviedo, 1991, pp. 9 – 25.

<sup>58</sup> CLIFFORD, “Sobre la autoridad...”, *op. cit.*; KARP y LAVINE, *Exhibiting Cultures...*, *op. cit.*

<sup>59</sup> Y que tendría numerosas réplicas en otros contextos, por ejemplo, GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, “Poéticas y Políticas del museo. Etnia, nación y colonia en Paraguay, Argentina y España”, Documento científico – técnico, Fundación Carolina, Madrid, 2009, pp. 1 – 166.

<sup>60</sup> Efectivamente, la filosofía de Foucault es una “filosofía negativa de la historia” a la manera de Adorno o Horkheimer, tal como afirma Habermas, “[y]a no indica el camino Marx sino Nietzsche. No la teoría de la sociedad, alimentada de historia, sino una crítica radical de la razón, denunciadora de la unión de razón y dominio, es la que puede explicar la caída en barbarie”. Desde este punto de vista la reciente crítica a la institución museística ha de ser enmarcada en esta corriente de pensamiento, y como tal ha de ser puesta en evidencia y refutada, HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, p. 168.

significativa metáfora y el producto más acabado de la barbarie de la razón occidental<sup>61</sup>. Como afirmaba recientemente el antropólogo Michael Ames, los museos de antropología en Occidente no serían otra cosa que una combinación de canibalismo y cajas de cristal, porque en su haber no habría otro fondo que una historia de apropiación de los bienes materiales de otros pueblos<sup>62</sup>. La inversión epistemológica era completa: la barbarie de la razón occidental se manifestaba a través de sus museos, los verdaderos caníbales culturales.

En el presente trabajo enmarcamos tales visiones en una muy específica visión de la antropología, la cultura y la historia, que lega una imagen del museo como una mera institución al servicio de la voluntad de poder y dominio sobre los demás pueblos. Una muy cuestionable clave de bóveda sustenta dicha concepción, el concepto foucaultiano de poder (o *poder-saber* o sinónimos más utilizados en América Latina como *dominio* o *colonialidad*<sup>63</sup>) auténtico *leitmotiv* de la historia moderna, la antropología, de los ‘estudios culturales’, los pueblos indígenas y, por supuesto, el museo<sup>64</sup>. El poder como motor de la historia, como *mysterium tremendum* de la historia occidental, parece haber desplazado por completo visiones que tengan que ver con cuestiones científicas o económicas dentro del museo, y ello a pesar de que al respecto se pueden desplegar múltiples y explícitas refutaciones, como en esta investigación se pretende:

---

<sup>61</sup> “From this broadly Foucaultian perspective, the museum might be considered an example of the worst sort of Enlightenment tendencies to totalize, categorize and control the world”, Véase LORD, Beth, “Foucault’s museum: difference, representation, and genealogy”, en *Museum and Society*, 4 (1), 2006, pp. 11 – 14. Dicha autora propone una aplicación *procedimental* del método genealógico de Foucault hacia la institución museística: “Foucault wants, instead, to perform an archaeology of institutions and their practices and discovering how they fit in to discontinuous historical series. To use Foucault to suggest that the museum is the product of “bad” Enlightenment thinking is to see the museum as an example of an assumed historical era and its values, and is thus to misconstrue Foucault’s archaeology of institutions as a traditional history of objects”, *Ibidem*, p. 12.

<sup>62</sup> AMES, Michael M., *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, University of British Columbia, Vancouver, 1992, p. 3

<sup>63</sup> Para ejemplo de estas visiones históricas véase el siguiente párrafo de uno de los autores más citados en relación con el posmodernismo, el peruano Anibal Quijano: “Tenemos que interrogarnos sobre eso llamado poder. Porque además el poder, puesto que es lo que orienta, lo que articula, lo que produce la prehistoria histórica de la especie, por lo tanto también aquello que articula las muy dispersas y heterogéneas formas de existencia social en vastas urdimbres sociales en espacio y tiempo muy diferentes, capaces de reproducirse por muy largos tiempos”, QUIJANO, Anibal, “Colonialidad del Poder y Des/Colonialidad del Poder”, Conferencia XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 4/9/2009.

<sup>64</sup> Dirá Bennett “[Los ‘Estudios Culturales’] comparten el compromiso de examinar las prácticas culturales desde el punto de vista de su complejo vínculo con, y dentro de, las relaciones de poder”, citado en JAMESON, “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, *op. cit.* p. 124.

1) El concepto de poder foucaultiano, del que el museo y antropología acaso sean sus herramientas modernas más características, es profundamente *ahistórico*. Parece cruzar toda la historia sin principio ni final, ni actores que sean capaces de crearlo, modificarlo o desafiarlo. Como afirma Fredric Jameson “el ‘poder’ es, como explicación, tan satisfactorio como la *vertu dormitive* del opio [citada por Molière]: si está en todos lados, no tiene mucho sentido hablar de él”<sup>65</sup>. El énfasis en el aspecto cultural y diacrónico ha hecho que la ingente bibliografía al respecto carezca de una visión histórica precisa, habiendo escasez de trabajos específicos y superabundancia de enfoques teóricos críticos, lo que ha provocado una reacción historiográfica dentro de cual se inscribe el presente trabajo<sup>66</sup>. Una visión histórica más atenta, en definitiva, cuestionaría una identificación consustancial entre antropología, museo o colonización, por ejemplo, en el mismo caso de México, donde el museo antropológico se asociaría a lo que es propio, a lo que es local y su objetivo no sería simplemente “definir para dominar a los otros” sino “definir la propia identidad”<sup>67</sup>. El museo podría ser reflejo de la sociedad (o de sus élites, si se quiere) pero precisamente en su labor, y en la de la antropología, se encontrarán tanto los orígenes de la legitimación del colonialismo como la crítica al mismo<sup>68</sup>.

2) Es *dicotomizador*: el concepto de poder divide al espectro social entre dominados y subalternos, por un lado, pero más allá de hacerlo en base al desarrollo de una categoría más o menos positiva o material (póngase *clase*) lo hace a partir de un conjunto de categorías culturales e identitarias (etnia, género, raza, etc.) de difícil sistematización; enfoque por otro lado al que, en el abandono de la búsqueda de igualdad, se le ha acusado

---

<sup>65</sup> Se refiere a la escena del “Enfermo imaginario” de Molière, obra de teatro de 1673, cuando en un examen final a un estudiante de medicina se le pregunta por “la causa y la razón por la que el opio hace dormir”, el estudiante respondería: “porque en él está la virtud dormitiva”. *Ibidem*.

<sup>66</sup> “We need more history” afirmará Conal McCarthy uno de los principales representantes de dicha reacción, Véase MCCARTHY, Conal, “Review article: Museum factions —the transformation of museum studies”, en *Museum and Society*, 5 (3), 2007, p. 180. A este respecto sigue siendo una referencia la enciclopédica labor de STOCKING, George W. (ed.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, University of Wisconsin, 1985.

<sup>67</sup> BUSTAMANTE, Jesús, “La conformación de la antropología como disciplina científica, el Museo Nacional de México y los congresos internacionales de americanistas”, en *Revista de Indias*, vol. LXV, n. 234, 2005, pp. 303 – 318.

<sup>68</sup> No me resisto a citar al respecto una memorable frase de Marvin Harris: “el mantra de Foucault de que la ‘objetividad de la ciencia y la medicina es siempre una objetividad fantasmagórica’. Yo aduciría lo contrario: sin ciencia, la moralidad es siempre una moralidad fantasmagórica. Sin ciencia, la antropología crítica se fundirá y disolverá en la corriente posmoderna en boga, donde el escepticismo radical, el realismo y el nihilismo están a la orden del día”, HARRIS, Marvin, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Crítica, Barcelona, 2004, p. 63

precisamente de legitimar tal división<sup>69</sup>. Pero además, establece la división entre saberes sometidos (indígenas) y saberes eruditos (científicos), lo que, como veremos, ha tenido una decisiva influencia en los debates sobre museos y comunidades<sup>70</sup>. Dicotomía especialmente inadecuada pues al enfrentar e igualar *discurso científico* con *otros discursos* (es decir, los no científicos, y referido en este caso especialmente al discurso indígena) precisamente cae en la reducción esencialista que intenta evitar: la que caracteriza al indígena como anti-científico y al científico como no-indígena, cuando lo que existe detrás es una confusión entre categorías de diferente clase. Veremos en capítulos posteriores ejemplos de casos que escapan a tan dispar eje de coordenadas, así como podremos apreciar diferentes soluciones al mismo: desde la simple demanda de unas disciplinas e instituciones más comunicativas y abiertas; la creación de instituciones paralelas (una institución museística para cada comunidad y cultura) o la equiparación entre discursos científicos y las creencias de las comunidades indígenas en cuanto que conocimientos socialmente construidos<sup>71</sup>.

3) Pero, ante todo, el concepto de poder foucaultiano que rige todas estas propuestas es sumamente monista. La concepción negativa del poder (muchas veces moralista) solo es capaz de dar legitimidad a *un* poder (generalmente el occidental, colonialista, masculino, blanco, etc.) negando así la dialéctica de los diferentes actores políticos en los que, en su pugna, se fundamenta la política y la historia. Ya no es solo, por tanto, que la historia se base en la lucha y convivencia entre diversos poderes (estados, regiones, clases, etc.) sino que al hablar del poder en el sentido de Foucault se negaría la existencia de un poder comunitario efectivo, un poder indígena en pugna (o en coalición) con otros poderes

---

<sup>69</sup> “El relativismo cultural [que durante mucho tiempo] ha reforzado la oposición al racismo, puede a su vez ser visto como una especie de neo-racionalismo que justifica la situación de atraso técnico y económico que en su día vivieron colonizados”, STOCKING, George W., citado en GEERTZ, Clifford, *Los usos de la diversidad*, Paidós, Madrid, 1996. O en palabras de Adam Kuper, “Esta oposición maniquea entre nativos y colonialistas, entre oprimidos y opresores, también puede imponer una uniformidad fáctica en todos los pueblos poscoloniales, esencializándolos, presionándolos para que representen el papel de una víctima estereotipada en una especie de drama de la Pasión occidental”, KUPER, Adam, *Cultura: la versión de los antropólogos*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 257.

<sup>70</sup> Foucault habla de “saberes sometidos” como aquellos “que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o cientificidad requerido [...] saberes bajos, no calificados o hasta descalificados [...] saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencia incapaz de unanimidad y que sólo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que le circunda)”, en FOUCAULT; Michel, *La genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de estado*, Siglo XXI, Madrid, 1982, p. 21.

<sup>71</sup> Para dicha cuestión véase, BURÓN, Manuel, “Reseña de AYALA, Patricia, *Políticas del pasado: indígenas, arqueólogos y Estado en Atacama*, Universidad Católica del Norte, Santiago de Chile, 2008”, en *Revista de Indias*, vol. LXX, n. 250, 2010, p. 875.

centrales o institucionales, tal como propendremos insistentemente a lo largo del presente trabajo. De estas perspectivas —por mucho que enarbolem un justo afán de mejorar las condiciones de estas poblaciones— se derivaría que la cualidad principal de lo indígena sería la de víctima, oscureciendo y determinando todas las posibles respuestas que articularon a lo largo de la historia; esto es, negando si no su condición de actor histórico, desde luego sí la de actor político. Como numerosos autores han apuntado, las críticas foucaultianas al museo han obviado evidencias históricas al respecto de resistencia, colaboración o consumo. Como afirma Conal McCarthy “la contemplación del museo en cuanto que instrumento de poder colonial puede oscurecer las maneras en que los grupos minoritarios como los maoríes han interactuado en circuitos internacionales o en el intercambio de ideas”<sup>72</sup>.

Por otro lado, la concepción de la disciplina antropológica como una mera “criada del colonialismo”, del coleccionismo de objetos de objetos culturales como metáfora del despojo colonial, también ha sido seriamente matizada. En primer lugar porque la antropología no habría nacido simplemente con carácter expansionista, no habría sido simplemente una ciencia ‘colonial’ desplegada hacia fuera, sino —tal como prueban en especial los ejemplos de las naciones poscoloniales— también una ciencia ‘nacional’ hacia adentro, encargada de analizar la sustancia cultural de cada estado en el albor de la construcción nacional y la dotación de ciudadanía<sup>73</sup>. Por otro lado, las teorías colonialistas asumen que el interés en analizar y clasificar a las diferentes culturas sería previo a la recolección de materiales. Antecedan un afán instrumentalista de dominación a la propia tenencia de materiales; mientras otras visiones explicitan que fue precisamente, gracias al incremento de los viajes de exploración, debido a la acumulación de dichos materiales

---

<sup>72</sup> Véase HENARE, Amiria, *Museum, Anthropology and Imperial Exchange*, Cambridge University Press, 2005; y MCCARTHY, *Exhibiting Māori... op. cit.*, p. 11.

<sup>73</sup> “En realidad, la relación entre Antropología y colonialismo sólo llegó a percibirse como un problema de fondo a partir de los primeros años 70. Y en esa percepción fueron muy importantes las denuncias lanzadas por los movimientos revolucionarios y de independencia del —entonces llamado— Tercer Mundo. Surgió así un importantísimo debate crítico —y moral— que, en su versión más extrema y reivindicativa, caricaturizó la Antropología como un mero artefacto colonial y sus aportaciones científicas como fruto exclusivo del imperialismo o del paternalismo. Debate que estuvo además en el origen de un énfasis creciente sobre los principios de ‘otredad’ y de ‘enajenación’ (asociados a los de ‘poder’ y ‘discurso’) que afectarían profundamente a la Antropología y a otras disciplinas relacionadas (como el llamado ‘orientalismo’ por ejemplo)”, véase BUSTAMANTE, “La conformación de la antropología...”, *op. cit.*, p. 313.

en gabinetes y colecciones del mundo que se acotaría un campo de estudio y una lógica de tratamiento y exposición ya puramente antropológicas<sup>74</sup>.

En definitiva, esta crítica a la antropología y al museo moderno (“museo clásico”) ocupará gran parte de la literatura sobre museos, así como de las iniciativas de ese amplio movimiento denominado ‘nueva museología’<sup>75</sup>; entre ellas, como veremos, las concernientes a la museología comunitaria<sup>76</sup>. Efectivamente el museo comunitario será visto en muchas ocasiones como una herramienta para subvertir el orden representacional moderno escenificado por las exposiciones antropológicas, esto es, serán considerados en cuanto instrumentos de descolonización. La apertura del museo a diferentes comunidades y marcos no solo debe interpretarse como la resolución de una injusticia histórica (la misma que vería nacer al museo) sino también a derivaciones económicas (la crisis del museo público hace que éste se dirija al visitante en cuanto que consumidor) o las necesidades de galvanización de los relatos de nación (como veremos para el caso particular de Nueva Zelanda)<sup>77</sup>.

Sin embargo, como se tratará de mostrar, la imagen inmóvil y disciplinaria del museo derivada de la crítica institucional sesentayochista es, desde el estricto punto de vista histórico, una ficción. El referente del ‘museo clásico’ frente al que se definiría la nueva museología sencillamente no existiría, tal como afirmaría Hopper-Greenhill, “[n]o existe

---

<sup>74</sup> BUSTAMANTE, Jesús, “La institucionalización de las ciencias antropológicas en las nuevas naciones y el papel de los museos”, en CARRERAS, Sandra y CARILLO ZEITER, Katja (eds.), *Las ciencias en la formación de la nación en América latina (1810-1925)*, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, 2015, pp. 165 – 200. En estos términos definía Stocking el museo antropológico: “Los museos son instituciones dedicadas a la colección, preservación, exhibición, estudio e interpretación de los *objetos* materiales. En la medida en que sean museos ‘antropológicos’, en el más amplio sentido del término anglo-americano, también son archivos de aquello que los antropólogos denominaron como ‘cultura material’. Característicamente, aquellos objetos de cultura material serán objetos de ‘otros’—de seres humanos cuya similitud o diferencia es experimentada por observadores ajenos de una manera harto problemática”, STOCKING, *op. cit.* p. 4.

<sup>75</sup> La distinción entre “museo clásico” (el museo como templo) y el “nuevo museo” (museo como fórum) está presente desde el texto inaugural de los *museum studies* de Duncan Cameron. Así estaba argumentada: “Como un templo el museo juega una función atemporal y universal, el uso de una porción estructurada de realidad, no sólo como referencia sino como un modelo objetivo contra el que contrastar percepciones individuales”. En contraste el museo en cuanto que fórum debía estar basado en la “confrontación, la experimentación y el debate”. Véase CAMERON, *op. cit.*, p. 201 y 197. [La traducción es nuestra].

<sup>76</sup> Dicho museo clásico, como veremos, será una ficción en tanto que “no existe un museo esencial ... gabinetes, *studioli*, *Theatrum sapientiae*, repositorios y *museos* han sido constituidos de acuerdo a los correspondientes contextos epistemológicos”, HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Shaping*, *op. cit.*, p. 191 [La traducción es nuestra].

<sup>77</sup> La museología de las comunidades podría ser confundida con la museología de los clientes, de la misma manera que el posmodernismo podría ser contemplado como la lógica del capitalismo tardío. A este respecto véase ROSS, “Interpreting the new museology”, *op. cit.*

un museo esencial<sup>78</sup>. De la misma manera, podría argüirse, también resulta inapropiado hablar de la absoluta novedad de la indigenización del museo, pues éste, en teoría al menos, ha sido constantemente indigenizado en tanto que sus funciones y métodos fueron constantemente adaptados para acoplarse a las necesidades de los diferentes contextos locales, así como la presencia indígena aún en marcos de profunda desigualdad, ya sea por agencia o por presencia material, fue constante<sup>79</sup>. Pero sin duda, la nueva museología ha traído cambios en diferentes direcciones: un clima de mayor democracia, frente a la vieja atmósfera de elitismo y ascetismo intelectual; la incorporación de prácticas paralelas tanto de etnomuseología contemporánea como de prácticas curatoriales indígenas; la inclusión en el museo de influencias derivadas de creencias religiosas y espirituales; el cuestionamiento y apertura de las fronteras físicas y conceptuales del museo y el surgimiento modelos surgidos de la interacción entre comunidades y museos, entre los que encontramos los indígenas<sup>80</sup>. De todos estos despliegues hablaremos a lo largo de este trabajo.

### 1.3.- Devolviendo el patrimonio: cambios en la posesión cultural de objetos significativos

“Objects are not found, they are made”

Barbara Kirshenblatt-Gimblett<sup>81</sup>

La tercera coordenada sobre la que se despliega el presente trabajo es el proceso de construcción patrimonial, y de los objetos significativos que lo conforman. De la importancia del patrimonio y los objetos habla que —bajo la influencia de enfoques como los *material culture studies* o la *actor-network theory*— el novísimo campo denominado *museum studies*, en su nomenclatura anglosajona, haya pasado progresiva y recientemente a ser designado *museum & heritage studies*. Diferentes autores en diversos

---

<sup>78</sup> HOOPER-GREENHILL, E., *Museums and the Shaping...*, *op. cit.*, p. 191 [La traducción es nuestra].

<sup>79</sup> SIMPSON, *op. cit.* p. 237.

<sup>80</sup> SIMPSON, Moira, “Charting the boundaries: indigenous models and parallel practices in the development of the post-museum”, en KNELL, Simon J., *et. al.*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>81</sup> KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museum, and Heritage*, University of California Press, Berkeley, 1998, p. 3.



contextos se han avenido a ampliar el campo de estudio más allá de las paredes institucionales del museo.

En primer lugar, poniendo el foco en el objeto significativo, en su circulación a través de territorios y comunidades, en su naturaleza transcultural y mestiza, se podría vislumbrar algo así como el diálogo entre culturas que la crítica colonial había negado insistentemente. Parecían evitarse así los vicios esencialistas que habían caracterizado tal campo de estudio, en tanto que se privilegiara una perspectiva constructivista de los mismos, a la vez que se rompía el excesivo énfasis en la oposición entre diversas esferas culturales<sup>82</sup>. Nicholas Thomas estudió en el Pacífico lo que denomina “entangled objects” aquellos objetos “capaces de romper la oposición entre nosotros y ellos” buscando “algo así como una especie de simetría entre las apropiaciones indígenas de artefactos europeos y el coleccionismo colonial de bienes indígenas”<sup>83</sup>. Tales objetos también llamaron la atención de americanistas como Serge Gruzinski en cuanto que “atractores inertes” como medios de “abrir perspectivas que rompen con la visión estática de las culturas — entendidas como totalidades claramente definidas— y hacen hincapié sobre las zonas de contacto, los espacios intermediarios, mixtos que surgen”<sup>84</sup>. El objeto significativo podría dejar entrever, más allá de la mera imposición de Occidente sobre las demás culturas, la política (la negociación y el conflicto) al que obligaron los diferentes contactos culturales. Poner el foco en el objeto significa hablar de conexión intercultural más allá de las dicotomías.

¿Y qué serían los museos, al fin y al cabo, sino espacios de contacto cultural? Desde esta perspectiva el museo podría ser contemplado ya no más como el gran extractor occidental de materiales de otras culturas sino como un gran cedazo cultural, testigo de la naturaleza y el contacto transcultural a través de los objetos. Numerosos autores comenzaron a analizar el museo en cuanto que espacio privilegiado donde estudiar “cómo los significados de los objetos cambian” o se negocian”, como fórums (Duncan Cameron), “zonas de contacto” (James Clifford), “arenas de disputa” (Patricia Erikson) o

---

<sup>82</sup> Véase MITCHEL, Timothy, “Orientalism and the exhibitionary order”, en PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998, pp. 455 – 472.

<sup>83</sup> THOMAS, Nicolas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, Cambridge, 2009, p. 5. [La traducción es nuestra].

<sup>84</sup> GRUZINSKI, Serge, “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Bibliothèque des Auteurs du Centre, 14/02/2005, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://nuevomundo.revues.org/617>

“laboratorios civiles” (Tony Bennett)<sup>85</sup>. Incluso este último autor, en un significativo ejemplo de cierto agotamiento del marco de análisis del discurso, habría recientemente reorientado su trabajo de “las palabras hacia las cosas, en una fértil relectura de los museos no solo como una institución de poder discursivo sino como un lugar en donde los pueblos y los objetos se encuentran e interactúan”<sup>86</sup>.

Si los objetos son mutables, si “no tienen otros significados sino aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones humanas”<sup>87</sup>, otro tanto sucede con aquel conjunto significativo de objetos que denominamos como patrimonio (de una comunidad, grupo étnico o recientemente incluso de toda la humanidad). El patrimonio es un concepto análogo en tanto se trata de algo históricamente determinado y políticamente significativo. De nuevo su definición y cuestionamiento han de preceder a cualquier investigación que lo tome como objeto de estudio. Así lo describía la UNESCO en 1982:

“El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas”<sup>88</sup>.

Así, finalmente, la relación entre museo, patrimonio y objeto se suele presentar de la siguiente manera: el museo sería un precioso arca donde guardar aquellos objetos significativos que, en conjunto, conforman el patrimonio de una colectividad. Tal como afirma el historiador mexicano Enrique Florescano “[l]a unión entre conocimiento

---

<sup>85</sup> KREPS, Christina F., *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*, Routledge, Londres, 2003.

<sup>86</sup> MCCARTHY, “Review article: Museum factions...”, *op. cit.*, p. 180, [La traducción es nuestra].

<sup>87</sup> APPADURAI, Arjun (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, Grijalbo, México, 1991, p. 19.

<sup>88</sup> También es conocida la definición que hizo DeCarli en 2006, poniendo ya el acento en lo local: “[Patrimonio es] el conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, y que una generación hereda / trasmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia”, DECARLI, Giorgia, “Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio”, UNESCO, San José, 2006; véase también UNESCO, “Declaración de México sobre las políticas culturales, Conferencia mundial sobre las políticas culturales”, México, 1982.

histórico e imagen convirtió al museo en un reflector maravilloso del pasado, en un símbolo de identidad y en el arca preciosa donde se guarda el patrimonio nacional”<sup>89</sup>.

Podemos entonces considerar, de una manera ciertamente esencialista, que a un grupo humano le corresponde una cultura, un territorio y, por tanto, un patrimonio inherentemente limitados; entendiendo éste último como el conjunto de aquellos materiales que, recibidos de los antepasados por medio de una directa y precisa genealogía, han de conservarse para las generaciones del futuro: los bienes heredados del padre (*patri onium*). Los procesos de construcción nacional alumbraron y encumbraron la idea de un patrimonio cultural no ya sólo —como se pudiera pensar— como una adenda simbólica al relato de nación sino, más allá, como una de sus más elevadas razones de ser: el Estado se justificaría como tal en tanto que tendría por objeto desarrollar y perpetuar el patrimonio cultural del pueblo o nación. El Patrimonio sería así contemplado como la manifestación material del espíritu de una nación que es la cultura, como un cuerpo definido y delimitado de materiales o tradiciones, dotado —y capaz de dotar de— una identidad sustantiva característica<sup>90</sup>.

Recientes visiones han puesto el acento en la historicidad del asunto. No solo esa heredad de nuestros padres es una ilusión, no solo este patrimonio es elegido en el presente de entre un vasto conjunto de materiales del pasado; sino que, además, es elegido —tal como imaginamos a nuestras naciones o inventamos nuestras tradiciones— para satisfacer un conjunto de intencionalidades políticas. Es una visión constructivista, por tanto, la que recientemente se ha ido imponiendo en los estudios sobre patrimonio, pudiendo definir tal campo en la actualidad no como un conjunto de materiales emanados de una

---

<sup>89</sup> FLORESCANO, Enrique, “La creación del Museo Nacional de Antropología”, en FLORESCANO, Enrique (comp.), *El patrimonio nacional de México*, FCE, México, 1997, p. 170.

<sup>90</sup> COROMINAS, Joan, *Diccionario etimológica de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1987, p. 432. Aunque autores como Guillermo de la Peña aseguren que patrimonio significaba desde su origen latino, “lo que vale la pena preservar y legar a la generación siguiente; lo que permitirá a ésta sustentarse, material y espiritualmente”, lo cierto es que el patrimonio se refería exclusivamente a los “bienes materiales” entendidos estos como recursos pecuniarios claro está, y no como símbolos de la identidad genealógica o cultural. Su despliegue hacia significados referidos a cuestiones espirituales o inmateriales vendría, lógicamente, mucho después. Véase DE LA PEÑA, Guillermo, (coord.), *La Antropología y el patrimonio cultural de México*, CONACULTA, México, 2011, p. 14. Sólo recientemente se comenzará a valorar el patrimonio cultural inmaterial definido como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”, UNESCO, *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, Art. 2, París, 17/10/2003, Definiciones, [En línea], última vez consultado 20/6/2016, url: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

colectividad sino como “las maneras en que una selección de artefactos del pasado, paisajes naturales, mitologías, memorias y tradiciones se convierten en recursos culturales, políticos y económicos para el presente”<sup>91</sup>.

Ahora bien, si el patrimonio es imaginado, elegido o *construido* ¿quién o quiénes realizan dicha construcción? Desde una especie de positivismo museístico se podría perseverar en que el patrimonio es construido por —simple sustitución de *emanado de*— la nación, el pueblo, la comunidad o cualquier otro tipo de colectividad o grupo humano, pues es a ella a quien pertenece y de quien es esencia. Desde este punto de vista, el patrimonio es una plasmación armónica, inmaterial, incuestionada y anónima en cuanto que es un producto desprendido —y por tanto algo así como democráticamente sancionado— de una colectividad<sup>92</sup>. Desde las coordenadas del nacionalismo, el Estado habría de ser el garante de la identidad y la reproductividad del patrimonio emanado de la nación; un patrimonio que hacia el exterior habría de servir, sino para elevar sobre, si para diferenciar o igualar respecto a las demás naciones del mundo.

Pero no hace mucho visiones, menos armonicistas y más dialécticas, han subrayado que en el centro del proceso de construcción del patrimonio de una colectividad siempre se encuentra la mediación de grupos específicos, clases dominantes, facciones o intereses de todo tipo<sup>93</sup>. La apropiación de un conjunto de materiales o un patrimonio está

---

<sup>91</sup> GRAHAM, Brian J., y HOWARD, Peter (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and identity*, Aldershot, 2008, p. 2

<sup>92</sup> De la actualidad y éxito de las visiones armonicistas y acríticas de la memoria, la identidad y el patrimonio, entendido éste último como simple *emanación* de una comunidad cualquiera, hablan las constantes manifestaciones en este sentido que se puede recoger tanto en ambientes académicos como políticos. Por ejemplo, el tomo segundo de la colección sobre patrimonio mexicano coordinada por Enrique Florescano empieza con las siguientes palabras de Consuelo Sáizar, Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: “La memoria es el fundamento de nuestra identidad, tanto individual como colectiva. Somos lo que somos porque podemos recordar lo que hemos sido y lo que fueron quien nos antecedieron [...] Y si nuestra identidad se deposita en la memoria ésta tiene, a su vez, *asidero y recipiente* en ciertos objetos externos”, tal visión ejemplifica perfectamente las visiones esencialistas en la concepción de identidad, memoria y patrimonio. A ella habría que contraponer la visión histórica y constructivista de autores como Tomás Pérez Vejo: “Nuestros ancestros son sólo una elección. Elegimos nuestros antepasados como elegimos nuestros nombres. Somos descendientes de quienes decimos descender, no de quienes descendemos”, Véase, ESCALANTE, Pablo, *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, CONACULTA, México, 2011, p. 9; y PÉREZ VEJO, Tomás, *Elegía criolla. Una reinterpretación de las guerras de independencia hispanoamericanas*, Tusquets, México, 2010, p. 11 [La cursiva es nuestra].

<sup>93</sup> HOBBSBAWM, Eric. y RANGER, Terence O., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983. Hobsbawm y Ranger incluyen la construcción de patrimonios dentro de la invención de tradiciones, por ejemplo, cuando hablan de la elección del estilo gótico para la construcción del Parlamento Británico, “[M]ás interesante, desde nuestro punto de vista, es el uso de antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de género nuevo para propósitos nuevos. Una gran reserva de materiales se acumula en el pasado de cualquier sociedad, y siempre se dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación

relacionado con la apropiación de un pasado, que puede servir simbólicamente a un amplio abanico de funciones políticas: simbolizar cohesión social, pertenencia a un grupo, homologación internacional; así como legitimar instituciones, estatus, relaciones de autoridad, sistemas de valores, etc.<sup>94</sup>.

Aceptada esta premisa, recientemente algunos autores han comenzado a poner su atención en el papel de los grupos subalternos en la creación y apropiación de diferentes pasados y patrimonios. Se ha hecho especial hincapié en señalar la manera en que numerosos grupos, incluidos indígenas, eran capaces de reproducir, reapropiarse, inventarse diferentes prácticas y objetos significativos, elaborar un patrimonio propio de su colectividad, así como participar decisivamente en la construcción del patrimonio nacional<sup>95</sup>. Otros autores, sin embargo, han considerado el propio proceso de construcción de un patrimonio como un inherente acto de dominación, como un mecanismo de saber-poder hacia las clases subalternas. Teniendo esto en cuenta sería obligación de la antropología y las instituciones revertir tal proceso<sup>96</sup>. Si el proceso de construcción patrimonial era a todas luces un mecanismo de poder político, éste debía ser otorgado a toda comunidad política y, especialmente, a las comunidades indígenas del país. El patrimonio podría ser entonces una herramienta de descolonización, funcionando a través de prácticas no jerárquicas en la relación con el patrimonio, en la lectura de materiales o en su exhibición, así como mediante procesos de empoderamiento y de

---

simbólicas”, p. 12. Para el caso mexicano véase FLORESCANO, Enrique, *Memoria mexicana*, Taurus México, 2001.

<sup>94</sup> Enrique Florescano sistematiza cuatro factores dinámicos que van forjando la idea de un patrimonio nacional: “*Uno*. Cada época rescata de manera distinta su pasado y realiza una selección de los bienes que posee, en un proceso continuo de identificación del patrimonio y de reconocimiento contemporáneo de los valores del pasado. *Dos*. La selección y el rescate de los bienes patrimoniales se realiza de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes, que por fuerza resultan restrictivos y exclusivos. Aun cuando un Estado con un proyecto nacionalista emprende la tarea de proteger su patrimonio, la configuración “nacional” de éste casi nunca coincide con la verdadera nación sino con los propios intereses de ese Estado [...] *Tres*. El punto de partida del Estado nacional para definir el patrimonio es la distinción entre lo universal y lo particular, o “idiosincrásico” [...]. *Cuatro*. El patrimonio nacional, producto de un proceso histórico, es una realidad que se va conformando a partir del rejuego de los distintos intereses sociales y políticos de la nación, por lo que su uso también está determinado por los diferentes sectores que concurren en el seno de la sociedad.”, Véase FLORESCANO, Enrique, “El patrimonio nacional: valores, usos, estudios y difusión”, en *Cuadernos 3. Patrimonio cultural y turismo*, CONACULTA, México, 2003, p. 33 y ss.

<sup>95</sup> Véase especialmente MCCARTHY, Conal, “Carving out a Place in the Better Britain of the South Pacific: Maori in New Zealand Museums and Exhibitions”, en LONGAIR, Sarah y MCALEER, John, (ed.), *Curating Empire: Museums and the British Imperial Experience*, Manchester University Press, 2012, pp. 56 – 81.

<sup>96</sup> BONFIL BATALLA, “Nuestro patrimonio cultural...”, *op. cit.*; ARIZPE, *El patrimonio cultural...op. cit.*; DE LA PEÑA, *La antropología y el patrimonio..., op. cit.*

museología comunitaria<sup>97</sup>. Esto es, el patrimonio (nacional) entendido como producto de una larga dominación habría de democratizarse y descentralizarse, compartiendo la propiedad simbólica con las comunidades; más aún con las comunidades indígenas, las herederas de las culturas que más aportaron a la construcción patrimonial en aquellas naciones postcoloniales, las denominadas *comunidades fuente*<sup>98</sup>.

La crítica a los procesos de construcción de los patrimonios nacionales (a su centralización, su verticalidad y afán homogeneizador) ha derivado así en los procesos de descolonización patrimonial. Las comunidades indígenas del presente serían ahora capaces de reapropiarse de un patrimonio largamente enajenado, de unas culturas materiales usurpadas, cuando no “robadas a punta de pistola”<sup>99</sup>. Desde este punto de vista, el patrimonio pertenecería a las culturas y a las culturas habría de ser devuelto.

Estas visiones estarán inmersas en un conjunto de pretensiones, tensiones y contradicciones que son centrales en el trabajo de investigación que aquí se presenta. Como vemos, el proceso de descolonización patrimonial implica una vuelta o total aceptación de la lógica más clásica y esencialista respecto al patrimonio. Por otro lado, en los crecientes estudios sobre patrimonio, dominarán sobremanera las causas culturalistas o historicistas desechándose por completo causas más estructurales como pudieran ser el retroceso del Estado (y de su capacidad rectora para determinar y asegurar un patrimonio unificado) o la necesidad de reelaborar los relatos de nación hacia

---

<sup>97</sup> Las críticas a estas corrientes sucesivas y relacionadas (poscolonialismo, estudios subalternos, postorientalistas, en América Latina el denominado *horizonte dependentista*, y en general el esquema teórico posmoderno) son muy numerosas. Desde la estricta historiografía se ha puesto el acento en rescatar el papel de los grupos subalternos y su participación en procesos de construcción nacional y también patrimonial; estos últimos son más escasos en América Latina, pero en Nueva Zelanda, como veremos, desde la historiografía se ha demostrado una implicación decidida de los pueblos indígenas en la elaboración del patrimonio nacional. Otra crítica yace en los enfoques aplicados ya por Edward P. Thompson, capaces de analizar el arraigo popular de numerosas tradiciones, muchas de ellas provenientes del antiguo régimen; lejos de su simple consideración de impuestas por un sistema de dominación como inherentes a la cultura popular. Una tercera crítica se centra en los afanes no jerárquicos, Sur-Sur, o de autorrealización de los grupos subalternos o indígenas, por parte de buena parte de la academia. Difuminar las barreras entre academia y grupos subalternos muchas veces ha derivado en un camuflaje u ocultación del trabajo del investigador. Un buen resumen crítico de estos despliegues puede verse en MÉNDEZ, “El inglés y los subalternos.”, *op. cit.*

<sup>98</sup> PEERS y BROWN, *Museums and Source Communities...*, *op. cit.*

<sup>99</sup> “El Museo Nacional habría de restaurar su reputación para con las *iwi* [tribus] porque hacía tiempo que ellas no confiaban en el museo ¿por qué habrían de hacerlo? Después de todo muchas de las colecciones se habían formado con propiedades robadas, poseyendo tesoros que habían sido requisados a punta de pistola”, entrevista a Rhonda Paku, Curadora Jefe Maorí del *National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, 24/2/2009. [La traducción es nuestra].

variaciones más inclusivas en un contexto de continuos y profundos ajustes económicos y sociales.

Mención aparte merece la conexión histórico-cultural (genealógica) que se establece entre los fabricantes de los objetos y los grupos indígenas actuales (*source communities*). No se nos escapa que en países como México tal conexión en el caso de materiales arqueológicos se remonta a cinco o más siglos. Otorgar el patrimonio prehispánico que la nación había usurpado a sus legítimos herederos sería un último acto de emancipación. El *munus patris*, el deber de los padres prehispánicos (*no ya más o no ya sólo* padres de la nación) era un derecho para sus hijos indígenas actuales. Y no sólo eso, sino que el indígena sería definido precisamente por ser el beneficiario de tal heredad. El patrimonio funge así como marcador indígena, tal como afirma Bonfil Batalla “[indio sería aquel] que se considera a sí mismo heredero de un patrimonio cultural específico y asume el derecho exclusivo de tomar decisiones en relación con todos los componentes de ese acervo cultural (recursos naturales, formas de organización social, conocimientos, sistemas simbólicos, motivaciones, etc.)”<sup>100</sup>.

En esta lógica relacional entre patrimonio prehispánico e indígenas el museo comunitario será precisamente el instrumento de reconexión. Como dirán los principales valedores de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO) el museo comunitario “servirá para mantener o recobrar la posesión del patrimonio cultural material de la comunidad, así como reapropiarse igualmente del patrimonio intangible al producir sus significados, en los propios términos de la comunidad”<sup>101</sup>. Esta reapropiación simbólica por parte de las comunidades indígenas de México, este *patrimonio recobrado*, sería así capaz de sanar la distancia y desigualdad que dramáticamente habría resultado del imaginario<sup>102</sup>, la museografía y el patrimonio nacional mexicano, a saber, la distancia entre el indio del

---

<sup>100</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, Grijalbo - CONACULTA, México, 1987, p. 42.

<sup>101</sup> En CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, “The community museum: a space for the exercise of communal power” en *Sociomuseology* n. IV, vol. 38, 2010, p. 140, [La traducción es nuestra].

<sup>102</sup> Entendemos “imaginario”, siguiendo a autores como Mónica Quijada o Baczko, como el “conjunto de representaciones que las sociedades elaboran, desde las cuales se perciben y perciben sus relaciones con el entorno, y cuya realidad reside en su propia existencia, en su impacto sobre las mentalidades y los comportamientos y en su capacidad de influir sobre la toma de decisiones”, QUIJADA, Mónica, “La lenta configuración de una *Ciudadanía cívica* de frontera”, BACZKO, Branislav, *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*, Payot, París, 1984; y QUIJADA, *De los cacicazgos a la ciudadanía...*, op. cit., p. 154.

pasado o arqueológico, prestigioso y definido, y el indio del presente o antropológico, olvidado y difuso.

Por su parte, el estudio de caso neozelandés nos plantea un proceso dialógico y de negociación entre europeos y maoríes por la apropiación de una cultura material indígena que a la vez pueda ser elevada a patrimonio neozelandés. El reciente proceso de reapropiación patrimonial por parte de los maoríes, realizado sobre todo a través del propio museo nacional, ha de ser entendido como un nuevo despliegue en una larga historia de negociación. Con la reciente desvinculación de Inglaterra, el elemento europeo o británico ha perdido su pasada significación, elevando a la cultura maorí y a todos sus elementos simbólicos como única capaz de encarnarse en patrimonio neozelandés. Veremos cómo, en este nuevo proceso de revaloración de la cultura material maorí, y renegociación sobre el control de su significado, la labor negociadora entre instituciones, grupos culturales y antropólogos será fundamental. En este nuevo marco de negociación patrimonial el museo será considerado —cumpliendo uno de los primeros llamados de la nueva museología— más un fórum que un templo en la conformación del gran proyecto del *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*<sup>103</sup>.

Ambos estudios de caso, el mexicano de los museos comunitarios de Oaxaca y el neozelandés del Te Papa, en cuanto que avanzados fenómenos en los procesos de descolonización patrimonial y empoderamiento indígena, se presentan como grandes exponentes de las concepciones descritas y las cuestiones aquí planteadas. Su comparación, en diferentes contextos y realidades, nos permitirán enfrentar y abordar la enorme revolución surgida en tiempos recientes en torno tanto al museo, como a las comunidades indígenas o al patrimonio. En el siguiente apartado justificaremos brevemente la elección de marcos tan dispares como puedan ser el mexicano y el neozelandés para el abordaje de nuestro triple objeto de estudio.

---

<sup>103</sup> “El concepto de un museo como fórum, donde todo tipo de cuestiones sean debatidas en una *marae*, ha de tener una gran resonancia”, afirmaba el doctor Arapata Hakiwai, *Kaihautū* (líder maorí) del museo, Entrevista a Arapata Hakiwai, 4/6/2009, [La traducción es nuestra]. Como es bien sabido el concepto de museo en cuanto que fórum sería una de las primeras demandas de Duncan Cameron, CAMERON, *op. cit.*



#### 1.4.- ¿Por qué México y Nueva Zelanda?

“Pregunta: —¿Qué piensas sobre el Museo Nacional de Antropología de México?

Moana Parata: —Realmente me gusta. Pero tienen mucho trabajo que hacer. Creo de veras que tienen que incluir a todas las culturas ¿sabes? Deben incluirlas en dicha institución. Porque la historia debe ser contada a su manera”

Entrevista a Moana Parata, curadora maorí o *kaitiaki* del *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*<sup>104</sup>

Es el presente un estudio comparativo entre dos marcos en extremo diferentes, dos casos de estudio difícilmente equiparables —y quizás por ello forzosamente provechosos— que pretenden dar, en primer lugar, una imagen de un proceso que, aunque tiene raíces locales, es preclaramente global. El objetivo de esta estrategia de investigación es elevarse sobre —que no superar— los estudios regionales o nacionales existentes que tratan la museología comunitaria desde una perspectiva única y generalmente inmersa en las instituciones que los sustentan. Se busca así, por tanto, unido al análisis de sus aplicaciones locales o meramente comunitarias, una perspectiva crítica sobre los propios fundamentos globales de los procesos de descolonización patrimonial<sup>105</sup>.

La selección de estos países se debe a diversas razones. En primer lugar y principalmente, la elección de tales realidades se debe a la consideración de que enarbolan algunas de las experiencias más avanzadas y originales de museología indígena. Su estudio por tanto puede desentrañar las dinámicas globales que han alumbrado y que ocultan los procesos globales de museología comunitaria y descolonización patrimonial. Sin duda, su papel central en la elaboración de nuevas museologías indígenas tiene que ver con que tanto

---

<sup>104</sup> “I really like it, I think they have to do a lot more. I think they can actually bring a lot of the cultures... you know...? all those cultures into that institution, because the story should be telling as your own”. Entrevista a Moana Parata, 2/11/2012, [La traducción es nuestra]

<sup>105</sup> El único estudio que conozco dentro del campo de los museos que aborda comparativamente México y Nueva Zelanda es el reciente y notable artículo, a raíz de una exposición itinerante entre ambos países, de DAVIDSON, Lee y PÉREZ CASTELLANOS, Leticia, “Los aztecas en Oceanía. Una investigación sobre encuentros interculturales en exposiciones internacionales”, en *Intervención*, n. 12, 2015, pp. 12 – 25.

México como Nueva Zelanda se caracterizan históricamente por una presencia insoslayable y activa de una gran parte de su población indígena. Esta presencia histórica indígena tendrá dos caras no siempre coincidentes: en cuanto que actor histórico fundamental (aunque no siempre suficientemente visibilizado) y como repositorio de las esencias de la nación en el imaginario y relato de ambos países.

En segundo lugar, nos permite enfrentar diferentes modelos de gestión de la diversidad étnica o cultural en antiguos espacios coloniales de índole diversa. Mesoamérica y Oceanía corresponden, respectivamente, al primer y al último “nuevo mundo”, la primera y la última zona en ser contactada y conquistada por los imperios europeos modernos. Casi tres siglos de distancia y dos culturas políticas radicalmente diferentes nos enfrentan a dos universos que sin embargo están marcados profundamente por el hecho colonial. Al igual que ambos espacios poseen dos *culturas coloniales* distintas, también poseen dos *culturas de descolonización* diferentes: mientras la mayor parte de las naciones americanas tuvieron una constitución muy temprana y relativamente rápida (principios del siglo XIX) el progresivo (o regresivo, según Belich) proceso de independencia en las naciones del Pacífico se alargaría hasta hace solo unas décadas<sup>106</sup>. A pesar de esta divergencia, hoy ambos países están inmersos en el mismo proceso de descolonización y descentralización patrimonial, lo que sin duda nos hablará de la importancia de las dinámicas globales en su configuración.

México, y todos los países latinoamericanos en general —a pesar de los esfuerzos de teorías poscoloniales y derivadas de la teoría de la dependencia, tan aficionada a dicotomías como: occidente-oriente, norte-sur, *west and the rest* o centro-periferia— lo cierto es que forman parte de la cultura occidental. Es más, pueden ser vistos incluso como el *Extremo Occidente* —en palabras del politólogo francés Alain Rouquié—y constituyen un excelente laboratorio para observar y analizar procesos comunes al conjunto del ámbito occidental<sup>107</sup>. Esta característica se ve acentuada si se trata de temas

---

<sup>106</sup> Belich rechaza las tesis de una progresiva independencia de Nueva Zelanda respecto a Inglaterra en base a lo que él denomina como “The Great Tightening”, o recolonización. Donde se supone que la historia muestra siempre una progresiva desvinculación de la colonia con respecto a la metrópolis, dicho historiador observa un progresivo acercamiento, que solo termina con una reciente y repentina desvinculación, como veremos en su momento. Véase BELICH, *Paradise Reforged*, *op. cit.* p. 122.

<sup>107</sup> “No podemos disociar experiencia americana y occidentalización. Más exactamente, la occidentalización —concebida como el efecto a largo plazo de las sociedades y las culturas occidentales sobre América y el mundo— tiene sus raíces en dicha experiencia”, GRUZINSKI, Serge y BARNAND, Carmen, *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*, Fondo de Cultura Económica, México,

vinculados a la interacción étnica y la construcción nacional. América Latina en general y México en particular han poseído una base demográfica de una heterogeneidad étnica desconocida para muchos otros territorios, al menos hasta los tiempos relativamente recientes de la denominada globalización, y en base a ello han sabido construir modelos políticos originales que en sí mismos son un apasionante campo de análisis para la historia. Por su parte, Nueva Zelanda presenta un modelo seguramente único entre todos los antiguos espacios coloniales existentes y manifiestamente diferente al multiculturalismo que puede atribuirse al modelo mexicano o estadounidense. Se define a sí mismo como un modelo “bicultural” o, incluso, “binacional”; dividido entre indígenas o “gente de la tierra” (*tangata whenua*) y europeos o “gente del tratado” (*tangata tiriti*). En el caso neozelandés la idoneidad de su contexto para la innovación social y cultural forma parte de su discurso nacional desde finales del siglo XIX, cuando emprendió una serie de reformas que le harían merecedor del calificativo de “world social laboratory”<sup>108</sup>. Así pues, estamos frente a dos de los *laboratorios* históricos más reconocidos en lo que a gestión de diversidad étnica se refiere.

En tercer lugar, la articulación de ambos espacios nos permite trasladar enfoques académicos de un espacio a otro, como el lector sabrá apreciar a lo largo de los capítulos que siguen. Por ejemplo, la larga tradición modernista de historia colonial, que ha tenido recientemente un nuevo e importante despliegue en América Latina con el surgimiento de la fecunda *nueva historia política*, nos permite trasladar sus logros y conclusiones a un marco como el Pacífico, que por razones temporales no goza de una historiografía de tanta profundidad cronológica y trascendencia global como la americana. Sin embargo, la antropología cultural oceánica y muy especialmente aquella que se ha ocupado de la circulación de la cultura material en el marco del colonialismo (desde Malinowski hasta, en la actualidad, Nicholas Thomas) no tiene igual en la academia hispanoamericana. Una gran deficiencia, y ello a pesar de que sería precisamente en México donde se inaugurara el intercambio de artefactos culturales a gran escala que caracterizará la modernidad en

---

1992, [1998], p. 8. O como afirma Belich “América, el primer Nuevo Mundo, fue siempre un importante modelo para la posterior expansión europea. Tasman buscó emular a Colón, los misioneros siguieron a Bartolomé de las Casas en convertir al pagano, el buen salvaje de Rousseau cambió del hurón al tahitiano, y por extensión al maorí”, BELICH, *Making Peoples*, *op. cit.* 125 y ss. [la traducción es nuestra].

<sup>108</sup> A este respecto fue primer país en el mundo en otorgar el sufragio femenino universal en 1893, en dotar de pensiones a los mayores de 65 años en 1898, así como en obtener la jornada laboral de ocho horas. A día de hoy supone un espacio privilegiado para el estudio de los procesos de descolonización por el considerable tamaño, la agencia y la visibilidad de la población maorí, así como por una historia de colaboración dentro del esquema bicultural relativamente simple de la nación neozelandesa.

general y el surgimiento del museo moderno en particular. La trasposición y combinación de tales modelos de análisis, creemos, puede ser muy fecunda, también a la hora de proponer nuevas vías de investigación.

Ambos territorios también comparten semejanzas. En primer lugar ambas son naciones que podríamos denominar como poscoloniales (aunque en ambos casos tal designación pueda ser discutida<sup>109</sup>). Este hecho no solo es definitorio, como hemos visto, por la presencia en dichos territorios de importantes contingentes de población indígena. También porque significa por lo general un tipo de memoria referida a su antigua condición de colonizado; un relato de nación que se despliega en cierta medida en contra de la herencia cultural de corte europeo; y una querencia no exenta de tintes identitarios tanto académica como museística (compartida de hecho por gran parte de la comunidad académica europea) por una crítica a una tradición ilustrada, unión entre razón y dominio, que habría derivado en el fatal acto genitor del colonialismo.

A diferencia de lo que pueda suceder en Europa, estos territorios combinan su condición de colonizado (frente a Europa) con la condición de colonizador (frente a las diferentes poblaciones indígenas que habitan en su territorio). Esta doble dimensión exterior e interior que informa la memoria nacional de dichos territorios tendrá en el museo un espacio de escenificación privilegiado, y su dialéctica será fundamental. Pues en ambos casos la separación de la metrópoli dejará un vacío simbólico —y patrimonial— que llevará a volver la mirada hacia el “alma indígena” del país, subrayando la ligazón entre la situación de desventaja de las poblaciones indígenas con la condición de dependencia de una metrópoli ahora extranjera.

También son territorios privilegiados para el análisis de los denominados procesos de descolonización dentro de los cuales se incluirán la mayor parte de los estudios de caso de este trabajo. A partir de los años ochenta las diferentes naciones incorporaron diversas legislaciones que establecían nuevas relaciones entre el Estado y las poblaciones indígenas<sup>110</sup>. Dentro de ellas se recogían los frutos de un debate internacional en el que

---

<sup>109</sup> “Y es que en muchos aspectos hablar de las sociedades hispanoamericanas como sociedades poscoloniales tiene el mismo sentido, o la misma falta de sentido, que hacerlo en el caso de Estados Unidos”, PÉREZ VEJO, Tomás, “Historia, antropología y arte: tres sujetos, dos pasados y una sola nación verdadera”, en *Revista de Indias*, vol. LXII, n. 254, 2012, p. 71.

<sup>110</sup> El biculturalismo se convirtió de facto en la política del gobierno neozelandés a partir de finales de la década de los ochenta; basada en la adopción de los valores del Tratado de Waitangi tales como la participación, colaboración, responsabilidad y protección en el ofrecimiento de servicios, políticas y

académicos de la antropología y los estudios culturales habían vertido críticas de carácter poscolonial sobre la manera en que los museos habían coleccionado y representado la cultura material de los “otros”<sup>111</sup>. Pero en este proceso también han existido enormes diferencias que pueden tanto iluminar como poner en contradicción las premisas sobre las que se ha abordado el proceso descolonizador.

Ambos territorios, Nueva Zelanda y México (y más concretamente Oaxaca) han abordado dramáticos procesos de transición estrechamente vinculados a medidas neoliberales de apertura económica. Un auténtico proceso de independencia y desvinculación a Inglaterra (socio económico privilegiado) por parte del país oceánico; el agotamiento del régimen priista posrevolucionario, el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica vigente desde 1994, y el reconocimiento de los derechos indígenas en el estado mexicano de Oaxaca. En ambos casos los museos funcionaron con una doble función: como producto o como transmisor de las nuevas sensibilidades que provocaron sendas transiciones (elaborando un nuevo relato de nación e incluyendo nuevas voces dentro y paralelas al mismo); y como respuesta y herramienta de cambio y de negociación entre diferentes grupos en el proceso de reacomodo social y cultural<sup>112</sup>. En definitiva, y como afirma Ivan Karp, “como elementos significativos de la sociedad civil, los museos articularán ideas sociales”<sup>113</sup>.

También ambos serán países decisivos en la historia del coleccionismo y del intercambio de cultura material a escala mundial. Desde que los objetos entregados por la famosa embajada de Moctezuma a Hernán Cortés viajaran a lo largo de toda Europa estimulando el coleccionismo, la imaginación y el espíritu antropológico moderno; hasta que la llegada del Capitán Cook a las islas neozelandesas propiciara el envío de objetos significativos

---

espacios públicos y estructuras institucionales, con especial atención a instituciones culturales como los museos, véase MAAKA, Roger y FLERAS, Augie, *The Politics of Indigeneity: Challenging the State in Canada and Aotearoa New Zealand*, University of Otago Press, Dunedin, 2005, p. 141. Por su parte México decretaba en el año 1992 la reforma del Artículo 4º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, por el que se incorpora el principio de que la Nación mexicana tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas. Asimismo, se incorpora legislación con el afán de proteger y promover el desarrollo de sus lenguas, culturas, usos, costumbres, recursos y formas específicas de organización social. *Diario Oficial de la Federación*, 28/01/1992, p. 5.

<sup>111</sup> Véase KARP y LEVINE, *Exhibiting cultures*, op. cit.

<sup>112</sup> Lo ha estudiado Selma Holo, precisamente para Oaxaca y para España. Véase HOLO, Selma, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Akal, Madrid, 2002; HOLO, Selma, *Oaxaca en la encrucijada. Manejo del patrimonio y negociación del cambio*, CONACULTA, México, 2008

<sup>113</sup> KARP, Ivan, “Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture”, en KARP, Ivan, MULLEN, Christine, y LAVINE, Steven D. (eds), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Londres, 1992, p. 6. [La traducción es nuestra].

de las culturas del Pacífico que dieron lugar al primer y gran exponente del museo moderno, el *British Museum*. La circulación de tales objetos ha sido recientemente criticada, y los museos de antropología europeos dedicados a exhibir tales materiales han sido culpados (y autoinculcados) en su condición de escaparate de los excesos cometidos durante la expansión colonial europea, en la valoración de lo diferente en tanto exótico y primitivo. Pero ¿qué hay acerca de aquellos museos de antropología que se hallan en antiguos territorios coloniales? Su estudio sin duda nos permitirá cuestionar “la idea de que la Antropología es una disciplina construida exclusivamente ‘hacia fuera’, desde lo colonial. Bien al contrario, la Antropología se institucionaliza y se financia en buena medida para resolver problemas ‘hacia adentro’, los que afectan a la propia población nacional, respondiendo a las necesidades de su caracterización y definición, en relación estrecha con la construcción de los estados nacionales”<sup>114</sup>.

En definitiva, la comparación entre ambos contextos esperamos nos abra un fértil campo de análisis sobre las novedosas dinámicas de descolonización patrimonial y surgimiento de museologías comunitarias indígenas. Fenómenos como los museos comunitarios de Oaxaca y el nuevo museo nacional neozelandés sin duda se encuentran entre los más avanzados ejemplos de empoderamiento indígena que podemos encontrar, ejemplos que a su vez se muestran como evidencias del giro copernicano que en años recientes han sufrido las relaciones entre Estados, instituciones culturales y pueblos indígenas en el mundo entero.

---

<sup>114</sup> Véase BUSTAMANTE, Jesús, “Museos, memoria y antropología...”, *op. cit.*, p. 28.



## Capítulo 2: México

### 2.1.- La construcción de un patrimonio nacional mexicano

“Cuando se habla, por ejemplo, de lo que suele llamarse *culto a las piedras*, no se consideran todas las piedras como sagradas. Encontraremos siempre *ciertas* piedras veneradas por su forma, por su tamaño o por sus implicaciones rituales. Veremos además que no se trata de un culto a las piedras, que esas piedras sagradas son veneradas tan sólo en la medida en que *ya no son* simples piedras, sino *hierofanías*, es decir, *algo distinto* de su condición normal de “objetos”.

Mircea Eliade<sup>115</sup>

Tres momentos dan prueba de la importancia simbólica y del carácter propiciatorio que en México han llegado a adquirir, bajo el peso simbólico del relato de nación, algunos objetos prehispánicos. Tres hallazgos que a su vez desencadenaron la aparición de tres relevantes proyectos museísticos para dotarlos de significación. El primero es sumamente

---

<sup>115</sup> El término hierofanía de Mircea Eliade es muy aplicable al culto a las reliquias nacionales. Pues no todo objeto es susceptible de convertirse en patrimonio: “La dialéctica de la hierofanía supone una *selección* más o menos manifiesta, una singularización. Un objeto se convierte en sagrado en la medida en que se incorpora (es decir, revela) *algo distinto* de él mismo. Por el momento poco importa que ese *algo distinto* sea debido a su forma singular, a su eficiencia o simplemente a su “fuerza”, ya se deduzca de la “participación” del objeto en un simbolismo cualquiera, ya sea conferido por un rito de consagración o adquirido por la inserción, voluntaria o involuntaria del objeto, en una región saturada de sacralidad (una zona sagrada, un tiempo sagrado, un “accidente” cualquiera: rayo, crimen, sacrilegio, etc.). Lo que nos importa destacar es que una hierofanía supone una *selección*, una separación clara del objeto hierofánico con respecto al *resto* de lo que le rodea.”, ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1974, [1964], p. 37. Siguiendo esta lógica, no son pocos los autores que relacionan estas *hierofanías* o apariciones de materiales significativos con acciones reintegratoras, que implican procesos de apropiación o reapropiación territorial, que encuentran sustento en la voluntad colectiva de posesión de un territorio propio por vía de la sacralización. Podríamos entonces contemplar la aparición de estos objetos prehispánicos en comunidades indígenas como una derivación de las antiguas apariciones religiosas. Los objetos prehispánicos funcionarían así como las antiguas imágenes religiosas dotando de identidad y de originalidad a una comunidad y un territorio. “En los casos de pueblos colonizados, de larga tradición histórica en un territorio, como los indígenas, las apariciones se relacionan con procesos de reafirmación de identidades minusvaloradas, que implican actos de re-fundación de territorios ancestrales que fueron “demonizados” por los evangelizadores, o que están en peligro de pérdida. Estos territorios necesitan ser re-sacralizados por las nuevas deidades, para ser así readquiridos simbólicamente y ocupados por los hombres.”, véase BARABAS, Alicia M., “El aparicionismo en América Latina: religión, territorio e identidad”, en PÉREZ CASTRO, A. (ed.), *La identidad: imaginación, recuerdos y olvidos*, IIA-UNAM, México, 1991, p. 32.



conocido. En el año 1790 unas remodelaciones en la Plaza Principal de la capital virreinal hicieron aflorar dos obras prehispánicas monumentales, ahora piezas centrales en el Museo Nacional de Antropología: el Calendario Azteca y la Coatlicue. Numerosa literatura contemplaría retrospectivamente dicho hallazgo como “el pasado nativo emergiendo del pavimento colonial”, como una alegoría patrimonial de un *risorgimento* indígena dirigido por un incipiente movimiento independentista. La dubitación en su exhibición, el re-enterramiento de la Coatlicue, el decidido interés ilustrado y su progresiva conversión en símbolo de una nación en ciernes, marcarían el comienzo de la historia patrimonial y la fundación del gran museo nacional mexicano<sup>116</sup>.

Doscientos años después de que se encontraran la Coatlicue y el Calendario Azteca, en la misma plaza, emergería por segunda vez un gran objeto o monolito, en torno al cual aflorarían los ánimos y significaciones de la sociedad y las instituciones mexicanas. El descubrimiento en 1978 del relieve de la diosa Coyolxauhqui desencadenaría las excavaciones y la construcción del museo del antiguo Templo Mayor de México Tenochtitlán. Esta nueva aparición era capaz de manifestar la manera en que, en dos siglos de historia patrimonial, los objetos prehispánicos se habían elevado poco menos que a manifestaciones materiales de la nación mexicana. El proyecto nacionalista, lejos de agotarse, había triunfado plenamente y sobre la traza colonial se volvía a alzar el Templo Mayor, auténtico símbolo de la excepcionalidad nacional<sup>117</sup>. De su privilegiada concepción daba prueba el hecho de que se alterara la traza de la plaza y se demolieran numerosos edificios virreinales para dar luz al nuevo proyecto arqueológico y museográfico. El patrimonio urbano colonial era sacrificado para sacar a la luz los restos

---

<sup>116</sup> Al respecto véase PIMENTEL, Juan, “Stars & Stones. Astronomy and Archaeology in the Works of the Mexican Polymath Antonio León y Gama, 1735 – 1802”, en *Itinerario*, vol. XXXIII, n. 1, 2009, p. 61 – 71; y MORALES MORENO, Luis Gerardo, “Ojos que no tocan: la nación inmaculada”, en *Fractal*, n. 31, vol. VIII, octubre – diciembre 2003, pp. 49 – 76.

<sup>117</sup> El poder mágico y espiritual de tales objetos queda ilustrado por las palabras del entonces presidente José López Portillo: “Aquel 28 de febrero de 1978 sentí pleno y redondo el poder: podía, por mi voluntad, transformar la realidad que encubría raíces fundamentales de mi México, precisamente en el centro original de su historia... Poner, junto a la plaza donde está el templo del crucificado, el de la descuartizada. Abrir el espacio de nuestra conciencia de Nación Excepcional”, citado en ROSAS MANTECÓN, Ana, “Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México”, en *Anais do Museu Paulista*, vol. 13, n. 2, San Paulo, 2005. Dicha autora realizó estudios de público acerca de “la demolición de una manzana completa de edificios coloniales realizada por el gobierno a finales de los años setenta del siglo XX para poner al descubierto los restos de la pirámide que formaba parte del recinto sagrado que ocupaba el centro de la capital azteca antes de su destrucción por los españoles —y el 70% estuvo de acuerdo, argumentando que vale la pena evidenciar “la historia más antigua”, que “es más mexicano lo arqueológico” y que el deterioro era “inevitable”. Se vislumbran las huellas del proyecto nacionalista que finalmente triunfó hace un siglo, cuando vemos que el aprecio por lo colonial fue manifestado expresamente por apenas el 3,1%.”, *Ibidem*.

prehispánicos, para hacer aflorar, en palabras de Pablo Escalante “la verdadera sustancia, el ingrediente principal del cual estamos hechos”<sup>118</sup>.

Solo unos pocos años después de esta revolución simbólica en el centro de México, en otra plaza mayor, ocurría otro hallazgo fortuito de objetos prehispánicos. Pero esta vez no se trata de la capital mexicana, ni siquiera de una gran ciudad. Esta vez nos encontramos en un pequeño pueblo zapoteco de los Valles Centrales de Oaxaca, de nombre Santa Ana del Valle; en donde la aparición de un enterramiento y un ajuar asociado daría lugar a la concepción y construcción de otro relevante proyecto museográfico: el primer museo comunitario de Oaxaca. En 1986 se inauguraría, con el decisivo apoyo del Centro INAH-Oaxaca, el Museo Comunitario Shan Dany (“Bajo el cerro”) primer y mayor exponente de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, símbolo de la reapropiación indígena del patrimonio y de la museología comunitaria, ya no solo de México sino de toda América Latina. El objeto como símbolo de una nación tendría su exacta réplica en el objeto como símbolo de una comunidad indígena.

Estos tres momentos tienen en común la aparición en el subsuelo —emergiendo desde el pasado— de valiosos objetos prehispánicos que actuarán como catalizadores de un relato ligado a una comunidad y a un territorio. Según aparece en la mayor parte de la literatura, daría la impresión que los objetos, con su proverbial aparición, como si de auténticas “hierofanías patrimoniales” se tratara, desvelaran un pasado oculto que se resiste a desaparecer<sup>119</sup>. Los mismos objetos reaccionarían a los sucesivos contextos para mostrar, indiferentemente, la emergencia de la nación mexicana, la necesidad de hacer más explícitos los orígenes y símbolos nacionales, o simbolizar la resistencia histórica de las comunidades indígenas y la reasunción de su autonomía. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, los objetos y la construcción patrimonial “no tienen otros significados sino aquellos conferidos por las transacciones, las atribuciones y las motivaciones

---

<sup>118</sup> Son palabras de Pablo Escalante Gonzalbo quien explica en una reciente obra la trascendencia del nuevo descubrimiento, “[l]a ciudad pagó un alto precio para dejar a la vista los cimientos de la plataforma que había servido como templo principal a la capital del último imperio de la época prehispánica. Le debíamos eso al pasado prehispánico. Y ésta es una de las cosas que quisiera enfatizar: fue un acto de justicia, como si le debiéramos eso al pasado prehispánico. Era justo sacar a la luz los restos del que fuera centro sagrado de la gran ciudad, que los españoles habían destruido”, en ESCALANTE, *La idea de nuestro...op. cit.*, p. 15 y ss.

<sup>119</sup> “No actuamos como comunidades que poseen, utilizan, e incluso adecuan el manejo de esos bienes patrimoniales a su vida presente, sino como criaturas que aceptan el poder de esos símbolos y esas manifestaciones gigantescas”, ESCALANTE, *op. cit.* p. 18.

humanas”<sup>120</sup> o como resumía Barbara Kirshenblatt-Gimblett: “objects are not found, they are made”<sup>121</sup>.



Imagen 1. El Calendario Azteca ha sido elevado a símbolo de la nación mexicana y a pieza central y más significativa del museo capitalino. Visitantes se agolpan en la Sala Principal del Museo Nacional de Antropología. Archivo Casasola, 1964 © (n. inventario 229024) CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH.

Es por ello que los tres momentos aquí mencionados deben llevarnos a una reflexión sobre la manera en que otorgamos a ciertos objetos una significación y un poder simbólico tan relevantes, también en el caso de los museos comunitarios. Este último responde a un hecho novedoso y reciente: los municipios y las comunidades indígenas participan de este

<sup>120</sup> APPADURAI, *op. cit.*, p. 19.

<sup>121</sup> KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *op. cit.*, p. 3.

mismo uso de objetos prehispánicos a través de la construcción de sus propios museos. Pero ¿qué significa este hecho? ¿responden estos tres momentos a una misma lógica? ¿qué es lo que ha llevado a los mexicanos a considerar a los objetos prehispánicos en cuanto que sustancia de sus orígenes como nación? ¿y por qué las comunidades habrían de compartir el mismo sentimiento después de siglos de resistencia? ¿qué es, por tanto, lo que ha podido llevar a pequeños municipios, algunos remotos y con grandes carencias, a abordar la construcción y gestión de su propio museo? En este sentido, y tal como afirman, sus promotores ¿son los museos de comunidad auténticos ejercicios de resistencia frente al monopolio del patrimonio y el pasado mexicanos? ¿o bien son réplicas museográficas del gran proyecto museístico nacional mexicano? ¿Nos encontramos ante un ejercicio de autonomía —pues son comunidades gestionando patrimonio en cuanto que recurso cultural, económico y simbólico— o bien de heteronomía —pues al hacerlo participan, a través de las instituciones nacionales, de la concepción patrimonial que el nacionalismo liberal impuso al objeto prehispánico?

En las siguientes líneas analizaremos con detenimiento el proceso histórico de construcción de un relato de nación y un patrimonio propios y definitivamente mexicanos, uno de los más exitosos y reconocibles de entre todas las naciones modernas. Rastreamos cómo se fue conformando la construcción de un museo para dar forma a dicho relato y estudiar los materiales encontrados. Cómo a través de él se fueron institucionalizando la arqueología y la antropología, auténticas ciencias nacionales revigorizadas a raíz de las potentes políticas patrimoniales y científicas de los gobiernos posrevolucionarios. Finalmente, veremos como en las últimas décadas existirá una crítica a dicho periodo, y muy especialmente al enfoque denominado como indigenismo. Éste será el contexto de aparición de los museos de comunidad mexicanos, que se desplegará principalmente a través de la crítica al indigenismo y a todo el proceso de construcción nacional y patrimonial; lo que resultará en una museología comunitaria propiamente mexicana.

### 2.1.1. Ciudadanos, ancestros y vestigios: prehispanismos e indigenismos en la construcción del patrimonio y el museo mexicano

“Yo espero que vosotros, que sois en esos países los custodios de las ciencias, tratareis de preservar los restos de la antigüedad de nuestra patria, formando en el magnífico edificio de vuestras reuniones, un museo no menos útil que curioso”.

Francisco J. Clavijero<sup>122</sup>

El Estado moderno tendió a considerar que existen objetos de especial interés nacional, que por su utilidad, lustre o capacidad simbólica han de ser protegidos y resguardados de su posible destrucción o enajenación. Desde entonces y a lo largo de toda la historia de México se promulgarían leyes y normativas para la custodia del Patrimonio nacional, correspondiendo a cada nuevo periodo un diferente énfasis en su concepción y protección. Desde las primeras medidas tomadas al respecto en fecha tan temprana como 1827 cuando se prohibirían “bajo pena de comiso la exportación de [...] monumentos y antigüedades mexicanas” (artículo 41 de la ley de 16 de noviembre de 1827). Hasta el creciente proteccionismo y estatalización de la administración juarista que decretaría la pertenencia “al gobierno general, en virtud de una ley vigente, las antigüedades que se encuentran en toda la República, de las cuales deben conservarse las que fuere posible en el Museo Nacional” (Resolución de 28 de agosto de 1868). De nuevo durante el Porfiriato se promulgarían nuevas directrices sobre patrimonio, ahondando en su institucionalización y apertura, con la creación en 1885 de la Inspección de Monumentos y el inicio de concesiones particulares para exploraciones arqueológicas (Decretos del 3 de junio de 1896 y del 11 de mayo de 1897). Sin embargo, sería durante la etapa dorada del indigenismo posrevolucionario cuando se crearían las grandes instituciones centrales para la conservación y gestión del patrimonio nacional, especialmente el INAH (bajo la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia del 3 de febrero de 1939). Solo recientemente las políticas culturales se han modificado para beneficiar una

---

<sup>122</sup> Dedicatoria “A la Real y Pontifica Universidad de México” de la obra de Clavijero del año 1780, previa al descubrimiento de los grandes monolitos de la Plaza Principal, CLAVIJERO, Francisco Xavier, *Historia Antigua de México*, prólogo de Mariano Cuevas, edición del original escrito en castellano por el autor, 7ª ed., Editorial Porrúa, col. Sepan Cuantos... 29, México, 1982, p. XVIII.

descentralización del patrimonio cultural, principalmente a través de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972 y, hace unos años, la Ley General de Turismo de 2009<sup>123</sup>.

Construcción, profesionalización, visibilización, institucionalización y descentralización han sido solo algunos de los despliegues institucionales que se han sucedido en las políticas patrimoniales mexicanas con el pasar de los años. Pero sobre la simple función del Estado como garante de la conservación de aquellos objetos preciosos y significativos, sobrevuelan diferentes cuestiones —mucho más interesantes para el especialista— acerca de qué patrimonio se considera consustancial a la nación, cómo es presentado, cómo va variando según el transcurrir de los contextos históricos y, finalmente, cuáles son las intencionalidades y los proyectos políticos sobre los que se sustenta<sup>124</sup>. En el presente apartado rastreamos brevemente la experiencia histórica de construcción de un patrimonio y un discurso museográficos genuinamente mexicanos —caracterizado por lo indígena (pasado) como rasgo esencial de la nacionalidad, condicionado tanto por su despliegue frente al pasado colonial, como por la propia dialéctica política interna—; a la vez que analizaremos las variaciones que ha sufrido a lo largo de su historia, entre las que recientemente encontraremos la decidida implicación de las comunidades indígenas a través de la constituciones de pequeños museos municipales.

Para comprender el complejo proceso por el cual un grupo de artefactos y memorias del pasado es seleccionado y elevado a la calidad de manifestaciones sustanciales de la nación, hemos de tener en cuenta la manera en que una nación es imaginada. La configuración de una mitología histórica y un relato de nación propiamente mexicanos condicionarían decisivamente la incorporación simbólica de los objetos prehispánicos como “reliquias” o, directamente en cuanto que “ancestros” nacionales. La elite criolla primero, y sus herederos, durante todo el siglo XIX, el liberalismo porfiriano y las

---

<sup>123</sup> La ley de 1972 fue fundamental para el surgimiento de la museología comunitaria en México pues permitía que asociaciones civiles, juntas de vecinos, o municipios fueran literalmente “órganos auxiliares” del INAH y actuaran como custodias del patrimonio nacional.

<sup>124</sup> “La historia del culto a los objetos-bienes que conservan los museos es también la de los distintos significados que otorga la memoria cultural de un pueblo a su pasado [...] a cada nueva idea de modernidad, ha correspondido una *museización* diferente del pasado.”, MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del museo nacional (1780 - 1940)*, Iberoamericana, 1994, p. 23.

políticas indigenistas posrevolucionarias después, fueron cimentando un fuerte discurso nacional y, con ello, uno de los patrimonios más reconocibles del mundo.

Con la independencia comenzaría la construcción del Estado-nación. Las elites criollas tenían delante de sí la laboriosa tarea de construir un nacionalismo, un Estado y una nación, por ese orden. Dicha labor, hemos de señalar, fue dialéctica (frente al régimen anterior), no armónica (en su seno se enfrentarían diferentes proyectos) e inacabada (en tanto nunca existe una forma definitiva para la misma). En primer lugar, ese proceso de construcción nacional se realizará por oposición a la estructura política anteriormente existente, esto es, la Corona española. Proceso común y aglutinador en toda Latinoamérica, cuya historia no solo hacía *tabula rasa* respecto al periodo colonial, sino que sería, en palabras de Halperín Dhongi, “toda ella una tentativa de diferenciación a partir del tronco hispánico”<sup>125</sup>. Este hecho será decisivo en el proceso de construcción de un imaginario y un patrimonio nacionales; pues del mismo modo que las naciones centroeuropeas al definirse frente a los grandes linajes dinásticos habían encontrado sus esencias en la cultura popular y el folclore, los criollos mexicanos —que poco o nada tenían que ver con las comunidades indígenas de su territorio— encontraron en el pasado prehispánico, frente a la anterior genealogía monárquica hispana, el asidero cultural y el mito fundacional de la nación<sup>126</sup>.

El nacionalismo mexicano debía tejer una trama simbólica que involucrara la construcción de ciudadanos, la invención de unos ancestros —capaces de otorgar un remoto pero incuestionado pasado originario— y el alzamiento de una serie de objetos significativos convertidos en reliquias-símbolo de la nación. De entre todos aquellos objetos elegidos de entre el pasado puede parecernos lógico que se eligieran específicamente los restos prehispánicos —y más específicamente a los aztecas— para representar la nación; pero lo cierto es que la construcción del patrimonio mexicano, tal como lo entendemos hoy, fue víctima de una pugna y un proceso político históricamente

---

<sup>125</sup> HALPERÍN DONGHI, Tulio, *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo*, Eudeba, Buenos Aires, 1961, p. 24.

<sup>126</sup> Hroch aporta un valioso modelo comparativo entre diferentes relatos de nación y categoriza el original modelo de nacionalismo centroeuropeo que él denominaría de manera demasiado simplista de las “naciones pequeñas”. Véase HROCH, Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe*, Cambridge University Press, 1985 [1968].

determinados<sup>127</sup>. En el corazón de tal proceso se hallaba el enfrentamiento entre dos relatos de nación. Conservador el primero, profundamente católico y articulado en torno a una herencia hispana, para el que la nación mexicana nacería con la conquista y no antes, y cuya manifestación material más preclara sería el patrimonio virreinal. Frente a él, el grupo que terminaría imponiéndose primero con los liberales y luego —con más continuidad de la sospechada— con la Revolución, cuyo relato nacional estaría fuertemente articulado en torno a una herencia y patrimonio prehispánicos<sup>128</sup>. Tal relato de nación seguiría el esquema de la *anástasis*, pues al considerar el pasado prehispánico como auténtica esencia de la nación el periodo virreinal no sería sino un receso dramático cuya definitiva superación habría producido la culminación de un ciclo de nacimiento, muerte y resurrección<sup>129</sup>. En dicho imaginario —resumido en el aserto de Carlos María Bustamante “manes de Moctezuma, ya estáis vengados”— la nación legítima habría sido la azteca, que, sojuzgada durante los tres siglos de dominio colonial y explotación económica, vendría a ser ahora restaurada por unas guerras de liberación nacional.

---

<sup>127</sup> Luis Gerardo Morales señala al jesuita Francisco Xavier Clavijero, a finales del siglo XVIII, como el gran artífice de ésta asociación dentro del debate sobre la inferioridad de las Américas. En el prólogo de dicha obra Clavijero ya propugnaba una reapropiación simbólica a través de los objetos del pasado indígena con el deseo de vincularlo al presente novohispano, de todos ellos, aquellos susceptibles de convertirse en reliquias serían “las estatuas antiguas que se conservan o que se vayan descubriendo en las excavaciones, las armas, las obras de mosaico y otros objetos semejantes; las pinturas mexicanas esparcidas por varias partes y, sobre todo, los manuscritos, así los de los misioneros y otros antiguos españoles, como los de los mismos indios, que se hallan en las librerías de algunos monasterios, de donde se podrán sacar copias antes de que los consuma la polilla o se pierdan por alguna desgracia”, CAVIJERO, *Historia antigua de México*, p. xviii, Citado en MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional. 1780 – 1940*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 1994, p. 31 y s.

<sup>128</sup> Frente al rígido esquema histórico contenido en el relato de nación mexicano articulado en tres momentos, y también frente a la rígida dicotomía entre conservadores y liberales, ha surgido una renovadora visión historiográfica que evidencia continuidades donde el nacionalismo solo había señalado cesuras, y préstamos donde solo había dicotomías. Al respecto véase O’GORMAN, Edmundo, *México, el trauma de su historia*, UNAM, MÉXICO, 1977; HALE, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, Vuelta, México D.F., 1991; y HALE, Charles A., *El liberalismo mexicano en la época de Mora (1821 – 1853)*, Siglo XXI, México D. F., 1995. Para el caso específico de cierto tipo de programas de carácter científico véase especialmente HALE, Charles, “La política científica en el Porfiriato y la Revolución Mexicana: el caso de Emilio Rabasa (1856 – 1930)”, en QUIJADA, Mónica y BUSTAMANTE, Jesús (eds.), *Élites intelectuales y modelos colectivos, mundo ibérico (siglos XVI – XIX)*, CSIC, 2002, pp. 305 – 321.

<sup>129</sup> Desarrollo común a las naciones modernas que se contrapondrán a los grandes linajes europeos y buscan sus orígenes en el folclore premoderno. Se sigue el esquema soteriológico de construcción clásica en el que el descenso a los infiernos (época de dominio) vendría paliado por ascenso de salvación o *regressus* (emancipación o liberación) marcado por la catarsis de los movimientos independentistas. El problema de la catarsis es que su efecto no puede ser prolongado en el tiempo, y en México se irá desplazando (Independencia, Reforma, Revolución, 1968...) al comprobar que el dominio continúa o, dicho de otra manera, que el *regressus* marcado por la emancipación no ha sido completado.





Imagen 2. La Galería de los Monolitos, inaugurada por Porfirio Díaz en 1887, fue clave en el proceso de visibilización y escenificación de una nación cohesionada, dirigida tanto a ciudadanos como a extranjeros. En la foto, tripulantes de la delegación argentina del crucero acorazado “Pueyrredon” visitando de manera solemne la sala dedicada a los monumentos mexicanos. Archivo Casasola, *circa* 1920. © (n. inventario 155283) CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH.

El enfrentamiento entre estos dos grupos a la hora de la construcción de un patrimonio propiamente mexicano se desarrollaría a lo largo del siglo XIX azuzado por la creación de órganos de discusión y debate. Y la principal institución encargada de hacer visible al ciudadano y al extranjero la representación de la nación, a partir de su creación en 1831, fue el museo nacional mexicano, uno de los más antiguos y representativos de todo América<sup>130</sup>. El museo decimonónico mexicano respondía a los cánones de la época: el cariz ilustrado encaminado a la educación y formación del ciudadano; la implantación de taxonomías naturalistas; la reivindicación de los padres y antepasados de la patria; creación y multiplicación de elementos o símbolos nacionales (no solo prehispánicos,

<sup>130</sup> La bibliografía sobre la historia museística mexicana comenzó a llenar un vacío durante los años 80 precisamente gracias a la influencia de la ‘nueva museología’. Entre las obras más destacadas, hemos de señalar el trabajo doctoral de MORALES, Luis Gerardo, *Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1925*, tesis de doctorado en historia, Universidad Iberoamericana, México, 1998; la visión general de diferentes museos de FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Historia de los museos de México*, Promotora del Comercio Exterior, México, 1988; y entre las más destacadas finalmente RICO MANSARD, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Ediciones Pomares, Barcelona, 2004.

sino también religiosos, como la Virgen de Guadalupe); un discurso historicista y evolucionista proveniente de las ciencias naturales; priorización de la investigación científica —mezclada en un primer momento con temas escolásticos— y el acotamiento de nuevos saberes como la antropología o arqueología. Con esta última disciplina, sobre todo, se iría imponiendo así lo que acaso sería el rasgo fundamental y más extendido de la museografía y política patrimonial mexicanas: el culto a las antigüedades<sup>131</sup>.

La fundación del museo nacional estuvo encaminada desde el principio precisamente a introducir “el principio de *bien patrimonial*, referido a todo lo hallado en el suelo mexicano que fuere de *utilidad y lustre nacional*”<sup>132</sup>. Cuáles serían aquellos objetos de mayor lustre y utilidad para la nación no era algo sabido, sino víctima de un debate político. El primer número de *Anales del Museo Nacional de México*, en el año 1877, ya reflejaba diferentes opiniones acerca de la urgencia de protección y estudio de aquello considerado como patrimonio mexicano. El patrimonio pasaba a ser así un área más del debate político, un campo de batalla en donde dirimir las diversas concepciones en pugna por la definición de lo mexicano. La naciente nación mexicana debía igualarse a las grandes civilizaciones del mundo, pero ¿dónde estaban los materiales culturales que probaban tal homologación? Si en las inseguridades del comienzo de la construcción de un imaginario nacional, frente a las acusaciones europeas de inferioridad americana, el patrimonio mexicano no parecía tan profuso como para igualarse a las grandes naciones occidentales —según Francisco Javier Clavijero— tal hecho era debido precisamente a su destrucción, en cuanto que objeto idolátrico, por parte de los españoles. El historiador mexicano Joaquín García Icazbalceta, conservador y más inclinado a la historia colonial, respondía con la siguiente reflexión sobre las nuevas concepciones patrimoniales que se estaba dando en la incipiente nación mexicana

“El horror con que los misioneros veían ese abominable culto, se aumentaba por el deforme aspecto de los ídolos, y por el recuerdo de los horribles

---

<sup>131</sup> Tan es así que Luis Gerardo Morales Moreno sostiene que lo religioso no fue superado en el complejo expositivo contemporáneo y racional, sino que fue simplemente sustituido por otra devoción, la arqueológica. “Al haberse fijado deliberadamente la mirada en la exhibición de *antiguos ídolos*, el Museo Nacional de México recuperó la mirada devota dentro de un contexto mundano-terrenal”, MORALES MORENO, Luis Gerardo, “Museo y grafía: observación y lectura de los objetos”, en *Historia y Grafía*, n. 13, UIA, 1999, p. 250 y ss.

<sup>132</sup> BUSTAMANTE, Jesús, “La conformación de la antropología como disciplina científica, el Museo Nacional de México y los Congresos Internacionales de Americanistas, en *Revista de Indias*, vol. LXV, n. 234, 2005, pp. 303 – 318.

sacrificios que se les ofrecían. Aquellas monstruosas figuras de los grandes ídolos, cubiertos de sangre humana, que aún ahora, limpias en los museos, repugnan y repelen, no debían quedar expuestas a la vista de todos, y provocaban por sí mismas a la destrucción. Los que tienen la candidez de pretender, como Clavijero, que tales figuras se hubieran conservado en un museo, no comprenden la época, ni quieren trasladarse a ella para juzgarla”<sup>133</sup>

Debates como el de Clavijero e Icazbalceta sobre imaginario y patrimonio mexicano continuarían, como veremos, hasta la actualidad. Denotando que, a pesar de que el Estado buscó siempre algo así como un monopolio sobre el pasado legítimo, en su seno siempre se enfrentarían diferentes proyectos. A pesar de ello, el relato de nación de estirpe liberal se impondría con vigor y, aún con diferentes variaciones y prioridades, se iría asentando con el pasar de las décadas. De un imaginario que establecía una conexión inherente entre la nación azteca y la liberal se derivaba una concepción del patrimonio y de lo indígena caracterizados por la fragmentación y la disrupción histórica; una historia tripartita que a su vez tendría su reflejo en la existencia de tres patrimonios diferentes y de valor desigual (prehispánico, colonial y contemporáneo)<sup>134</sup>. Por otro lado, la contradicción establecida entre una decidida, temprana e incuestionada invención e idealización de un ancestro prehispánico, con la constante indecisión política sobre qué hacer con las comunidades indígenas contemporáneas<sup>135</sup>, derivarían en otra dramática división: una separación que iría progresivamente alejando lo que se ha dado en llamar el “indio del pasado” o “indio arqueológico”, en cuanto que imagen idealizada de un ancestro nacional, cuyos restos patrimoniales pasarían a ser representaciones íntegras de la nación mexicana; y el “indio

---

<sup>133</sup> ICAZBALCETA, Joaquín García, *Obras de D. J. García Icazbalceta*, Tomo II, vol. 2, Imp. De V. Agüeros, México D.F., 1896, p. 69.

<sup>134</sup> La expresión *historia en tres momentos* proviene del libro colectivo de Alicia Mayer, y hace hincapié en la excesiva compartimentación que se ha querido dar a la historia mexicana frente a la existencia de grandes continuidades, MAYER, Alicia (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, UNAM, México D.F., 2007.

<sup>135</sup> Resume Mónica Quijada al respecto: “El siglo XIX, el periodo de construcción nacional por antonomasia, aspiró a un futuro marcado por la convivencia armónica y la autodeterminación colectiva dentro de un espacio soberano integrador y solidario, fundado en una cultura común y coherente, uniforme y bien organizada. El siglo XX, que comenzó demandando un Estado para cada nación, llega a su fin elevando al rango de valor universal el respeto a las diferencias culturales y el reconocimiento de las minorías étnicas dentro de los espacios estatales. Como suele ocurrir con los desarrollos humanos, los valores de la etapa inmediatamente anterior son rechazados como portadores de características perversas. Conceptos como *homogeneización* o *asimilación* aparecen imbuidos de una fuerte carga negativa desprovista de toda matización histórica o procesual”, QUIJADA, Mónica, BERNAND, Carmen y SCHNEIDER, Arnd, *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, Siglos XIX y XX*, CSIC, Madrid, 2000, p. 7.

del presente o etnológico” en cuanto que problema, objeto de la nación pero no sujeto de ella<sup>136</sup>. En resumen, una elite criolla autonombrada heredera de una arcadia prehispánica, y un indígena alocrónico, existente en otro plano, contemporáneo pero no simultáneo. Entre medias, todo un abanico de difusos grupos sociales, étnicos y culturales que escapaban a una difícil clasificación, tanto en la sociedad de castas colonial como en la elaboración de tipos antropológicos.

A este respecto, patrimonio eran las ruinas y objetos en cuanto que reliquias de un pasado fundacional, pero no así las diversas culturas materiales o tradiciones de los pueblos indígenas contemporáneos que no solo no serían protegidas durante el siglo XIX y buena parte del XX —trasunto de la acusación realizada a los españoles por Clavijero por la quema de códices y la destrucción de ídolos— sino que en muchas ocasiones fueron ignoradas o, peor aún, desmanteladas<sup>137</sup>. Esto cambiaría especialmente a partir de un siglo XX caracterizado por la decisiva influencia de una disciplina antropológica que, con el transcurso de las décadas, irá ostentando un papel cada vez más central en la vida cultural del país. México se caracterizaría entonces por ser uno de los países que pusiera a la antropología en el centro de la cultura y academia nacional. Si la arqueología —y el museo en cuanto que contenedor de antigüedades— habían servido para conocer los orígenes de una nación a través de sus restos materiales, la antropología a partir del siglo XX serviría paralelamente para estudiar, racionalizar y demostrar la existencia en el

---

<sup>136</sup> Explica Pérez Vejo: “Sin mayores ambiciones de precisión conceptual, las naciones pueden proclamarse herederas de las organizaciones políticas que las precedieron, caso de la Europa Atlántica [...]; de organizaciones políticas desaparecidas, que se pretende resucitar, caso de algunos nacionalismos irredentos europeos [...]; o de naciones *naturales*, definidas por la lengua, la raza o la cultura, sin existencia política previa [...]. [E]l relato de nación mexicano podría considerarse como una mezcla del segundo y tercer tipo, que habría tenido su primera y temprana expresión en las organizaciones políticas previas a la llegada de los españoles, particularmente la azteca; que pierde su autonomía política a manos de una nación extranjera, España; y que la recupera gracias a una sangrienta guerra de la independencia. Un relato de nación articulado como consecuencia en torno a la cultura popular [...] el de una nación articulada poscolonial construida e imaginada a partir de un proceso de descolonización política y económica”, en PÉREZ VEJO, “Historia, antropología y arte...”, *op. cit.*, p. 70.

<sup>137</sup> Hubo, claro está, notables excepciones. Desde el positivismo y el evolucionismo característicos del Porfiriato ya se comenzaría desde el museo nacional a formar especialistas en el estudio del mundo indígena. Hubo también ilustres precedentes individuales como Ignacio Ramírez El Nigromante e Ignacio Manuel Altamirano; “este último presentó una visión idílica de un pueblo indígena contemporáneo en su novela corta *La Navidad en las montañas* (1871). En el ámbito conservador, Juan Rodríguez Puebla defendió la enseñanza de las lenguas vernáculas [...] y José Fernando Ramírez emprendió un inmenso rescate documental que legitimaría el encomio de las sociedades nativas”, véase DE LA PEÑA, Guillermo, “La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural”, en DE LA PEÑA, *op. cit.*, p. 58.

presente de un solo ser mexicano<sup>138</sup>. En este sentido y con el paso de los años, los antropólogos —en palabras de Pérez Vejo— “se convirtieron en los guardianes de la memoria, los sacerdotes encargados de mantener incólume el alma de la nación”<sup>139</sup>.

Especialmente fructífero para el patrimonio antropológico fue la entrada —frente al evolucionismo característico del periodo anterior— de la corriente del historicismo cultural, de raíz germano romántica, de grandes figuras extranjeras como Eduard Seler o Franz Boas y de las primeras figuras punteras nacionales como Manuel Gamio. Desde tales enfoques, comprometidos en difundir la idea del valor de todas las culturas vivas, se institucionalizaría un vínculo a la larga decisivo en la concepción del patrimonio mexicano: los indígenas contemporáneos eran la herencia viva de ese mundo originario destruido por la Conquista<sup>140</sup>. Así, el mundo indígena no se reduciría al glorioso acervo arqueológico, sino que un patrimonio, mucho más evidente y diverso de lo esperado, equiparable en riqueza a su monumental antecesor, seguía vivo y, más importante aún, corría el riesgo de desaparecer. No era solo que a la pugna entre patrimonio prehispánico y virreinal característica del siglo XIX, se le uniese ahora el interés en preservar, estudiar y valorar el patrimonio antropológico de México (algo que sucedía en menor medida desde el Porfiriato) sino que dicho patrimonio debía entenderse en sus propios términos, y no mediante las categorías occidentales que habían regido la relación con los objetos y

---

<sup>138</sup> Una de las mayores pruebas en contra de la actual y solo aparente vinculación entre surgimiento de la antropología y el colonialismo es precisamente México, donde la antropología no fue desplegada “hacia fuera” con afanes de conquista sino precisamente “hacia dentro” en el proceso de construcción nacional. “A todas luces el objetivo era, en primer lugar, recoger la enorme variedad antropológica del país para poder racionalizarla y catalogarla en *tipos*, lo que permitía fijar las distintas variedades posibles en una serie única que demostraba la existencia —de un solo *ser mexicano*— así como los valores precisos atribuibles al *mexicano medio*”, Para un resumen de los inicios de la antropología en México véase BUSTAMANTE, Jesús, “La conformación de la Antropología como disciplina científica, el Museo Nacional de México y los Congresos Internacionales de Americanistas”, en *Revista de Indias*, vol. LXV, n. 234, 2005, p. 309.

<sup>139</sup> PÉREZ VEJO, *Historia, Antropología y Arte*, *op. cit.* p. 88. La comparación de los especialistas con sacerdotes y los objetos prehispánicos con reliquias sagradas es continuada por Pablo Escalante Gonzalbo: “La visión de los vestigios precolombinos como una manifestación portentosa, como algo salido de la tierra o creado por una antigua raza extinta, dificulta ligar tales vestigios con la reflexión racional sobre nuestro pasado [...] Algunos investigadores ofrecen una mediación, de tipo sacerdotal, con ese pasado materializado en las ruinas, y algunas instituciones encauzan nuestra devoción y deciden lo que debe verse, lo que no puede verse, lo que debe recorrerse”, en ESCALANTE GONZALBO, *op. cit.* p. 18.

<sup>140</sup> “Parece también lo más lógico que definamos a los grupos indígenas con base en su vínculo indisoluble y transhistórico con ese pasado de las pirámides, el de las grandes civilizaciones antiguas. Estas certezas tienen tal valor de verdad que se olvida que esto no siempre fue así. De hecho, la idea de que los indígenas contemporáneos son “herencia viva” de ese mundo antiguo destruido por la Conquista, y sobre todo la idea de que ese lejano pasado representa el patrimonio glorioso de todos los mexicanos, son, en realidad, innovaciones del siglo XX”, LÓPEZ CABALLERO, Paula, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, CONACULTA, México, 2011, p. 137.

tradiciones culturales de los nativos. Era el comienzo, coincidiendo con el estallido de la Revolución, de la antropología indigenista y del privilegio de las perspectivas *emic* en la apreciación del patrimonio, algo que, como veremos, desembocará directamente en los museos comunitarios oaxaqueños<sup>141</sup>.

Se abría entonces un periodo de estabilidad cimentado por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios que duraría todo el siglo XX. Tal periodo de estabilidad política y social, llamado a durar siete décadas, permitió la aplicación de sucesivas políticas culturales, la progresiva profesionalización e institucionalización de la antropología y la arqueología como disciplinas centrales, diferentes maneras de abordar la “cuestión indígena” y una continuación, sensiblemente diferente, del relato de nación decimonónico. Tales cambios fueron abordados principalmente a través de lo que se denominaría como indigenismo<sup>142</sup>. El indigenismo fue el movimiento que plasmaría la mayoría de los postulados del nacionalismo posrevolucionario mexicano acerca de la “cuestión indígena”. El movimiento tuvo una profunda influencia en toda América Latina, pero dentro del mismo México disfrutaría de una cierta posición de liderazgo, tanto en el propio debate indigenista como en políticas culturales o patrimoniales. El indigenismo comenzó definiéndose frente a los prejuicios decimonónicos liberales, especialmente su tendencia asimilacionista y evolucionista. En cambio, puso el acento en políticas integracionistas de empoderamiento hacia las sociedades indígenas, suponiendo

---

<sup>141</sup> Incidiremos más adelante en lo que es uno de los núcleos del presente trabajo: la crisis de la representación de otros pueblos, tan evidente en el museo posmoderno. Geertz lo sintetiza inmejorablemente: “Alrededor de los últimos veinticinco años, la era post-todo (posmodernidad, estructuralismo, colonialismo, positivismo), el intento de reflejar “cómo piensan *los nativos* (o cómo pensaban) o lo que estaban haciendo cuando hacían lo que hacían, fue blanco de muchos ataques de corte moral, político y filosófico. Incluso la pretensión de *conocer mejor* que cualquier antropólogo debiera tener, al menos implícitamente, resultaría un tanto ilegítima. Decir cualquier cosa sobre las formas de vida de los hawaianos (o de cualesquiera otros) que los mismos hawaianos no cuentan de sí mismos supone asumir la responsabilidad de escribir por otros lo que tiene lugar en sus consciencias, de escribir el guión de sus almas. Los días en los que la antropología afirmaba *los dang creen, los dang no creen* son ya historia”, GEERTZ, Clifford, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Paidós, Barcelona, Paidós, 2002, p. 60 y s.

<sup>142</sup> Existe cierta confusión acerca del término. Por indigenismo puede entenderse cualquier aproximación que tenga como principal objetivo y preocupación lo indígena, y puede producirse en cualquier época o contexto. Es el caso, por ejemplo, de la definición de Luis Villoro que entiende al indigenismo como un “conjunto de concepciones teóricas y de procesos concieniales que, a lo largo de las épocas, han manifestado lo indígena”, una definición útil para señalar la ubicuidad en la realidad virreinal y mexicana de una preocupación por lo indígena. Pero en este trabajo nos referiremos al indigenismo en tanto política cultural posrevolucionaria que comenzaría con el Primer Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en Pátzcuaro, México en 1940 y concluiría con la Primera Declaración de Barbados en 1971. VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, COLMEX / FCE, México, 1987, p. 14; y GIRAUDO, Laura, y MARTÍN-SÁNCHEZ, Juan, (Eds.), *La ambivalente historia del Indigenismo. Campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940 – 1970*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2011.

un primer intento de acortar la brecha entre el indio pasado y el actual. A pesar de todo ello, el relato básico de nación no solo no se modificó sino dio muestras de haber cristalizado tan férreamente en mentalidad e imaginario, que la revolución solo lo apuntaló y acaso lo volvió más incuestionado. Prueba de ello es el comienzo del manifiesto considerado fundador de dicha corriente, ilustra perfectamente el nuevo despliegue del relato de nación mexicano ya no solo apoyado en la continuidad de dos ejes sino en tres (aztecas, libertadores y revolucionarios); es el escrito por Manuel Gamio en 1916, que lleva por título “Forjando Patria”:

“En la gran forja de América, sobre el yunque gigantesco de los Andes, se han batido por centurias el bronce y hierro de razas viriles. [...] Al llegar Colón otros hombres, otra sangre y otras ideas, se volcó trágicamente el crisol que unificaba la raza y cayó en pedazos el molde donde se hacía la Nacionalidad y cristalizaba la Patria [...] Más tarde, al alborear el más brillante de los siglos pretéritos, varones olímpicos empuñaron el mazo épico y sonoro y vistieron mandil glorioso. Eran Bolívar, Morelos, Hidalgo, San Martín, Sucre... Iban a escalar la montaña, a golpear el yunque divino, a forjar con sangre y pólvora, con músculos e ideas, con esperanza y desencantos, una peregrina estatua hecha de todos los metales, que serían todas las razas de América [...] Toca hoy a los revolucionarios de México empuñar el mazo y ceñir el mandil del forjador para hacer que surja del yunque milagroso la nueva patria hecha de hierro y de bronce confundidos”<sup>143</sup>.

La revolución había aportado una nueva y muy potente dimensión mítica al imaginario y al relato de nación mexicanos. Lo indígena seguía siendo esencial y, sin embargo, se reconocía que la Independencia no había mejorado la situación de los pueblos originarios; abocándose, como una de las principales tareas institucionales, a revertir esta situación. Para ello no se buscó una asimilación total y desde arriba —lo cual, a la larga, significaría destruir la rica diversidad del patrimonio antropológico— sino el intento de inyectar en las propias comunidades los aspectos más beneficiosos de la modernidad<sup>144</sup>. Esto es, se

---

<sup>143</sup> GAMIO, Manuel, *Forjando Patria (Pro nacionalismo)*, Ediciones Porrúa, México D.F., 1916, pp. 3 y 4.

<sup>144</sup> De obligada referencia es la defensa de la raza mestiza que haría José Vasconcelos y su exaltación del “periodo de la fusión y la mezcla de todos los pueblos”, sublimando al indio, pero también apoyando el resultado de que entre en la modernidad: “El indio no tiene otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la

analizaba y valoraban aspectos tradicionales de las comunidades considerados como positivos, tales como la creatividad artística, la capacidad de trabajo o, sobre todo, una solidaridad comunal que casaba bien con los dictados del periodo posrevolucionario; pero, al mismo tiempo, se reconocía como una urgencia social el mejorar y modernizar las condiciones de vida de las mismas<sup>145</sup>. Como afirmaría una de sus figuras centrales, Alfonso Caso,

“No hay, en consecuencia, para resolver el problema del indígena, sino un camino; el único científicamente correcto y también el único justo y generoso; hay que incorporar las comunidades indígenas a la gran comunidad mexicana; transformar estas comunidades llevándoles lo que ya existe en otros poblados del país... puesto que no se trata de un problema racial, sino de un problema de atraso cultural, lo que se necesita es transformar los aspectos negativos de la cultura indígena en aspectos positivos, y conservar lo que las comunidades indígenas tienen de positivo y útil: su sentido de comunidad y de ayuda mutua, sus artes populares, su folklore. No tenemos derecho a destruir estas formas de cultura; dentro de la cultura nacional, la variedad es necesaria”<sup>146</sup>.

La simbiosis que se produjo en esta etapa entre un pensamiento científico-académico, emanado de la antropología y la arqueología principalmente, y la acción política para con las comunidades indígenas, fue muy importante y sus efectos se pueden rastrear aún hoy día. La producción científica de este grupo de especialistas fue muy fértil y algunos de los estudios más clásicos, innovadores o seminales sobre muchas de las áreas de la cultura mexicana tienen su origen en esta corriente. Para nuestro objeto y lugar de estudio destacaremos las figuras centrales de Alfonso Caso y Lorenzo Gamio. En arqueología su influencia dio pie a la apertura y difusión de innumerables zonas arqueológicas de diferente jerarquía y que ampliaron el abanico de las culturas mexicanas, entre las que

---

cultura moderna, no otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina”, VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, p. 30. La importancia de Vasconcelos en el desarrollo de la educación mexicana es invaluable, continuando, por cierto con esa idea germano romántica, mezclada de progresismo y patriotismo, del Estado como garante de la continuación y desarrollo del espíritu de la nación que es la cultura, reflejado en su conocido lema universitario: “Por mi raza hablará el espíritu”, según él “se significa en este lema la convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima”, VASCONCELOS, José, *Boletín de la Universidad. Órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes*, IV Época, Tomo I, n. 5, México, 1921, p. 21.

<sup>145</sup> Para este periodo véase DE LA PEÑA, Guillermo, “La Antropología, el Indigenismo...”, *op. cit.*

<sup>146</sup> CASO, Alfonso, *La comunidad indígena*, Secretaría de Educación Pública, México, 1971, p. 103.



destaca sobremanera Monte Albán. La apertura y puesta en valor de tales zonas arqueológicas y patrimoniales cumplía una doble función que ilustra muy bien la doble dinámica del indigenismo, pues permitían seguir alimentando el relato de nación mientras que contribuían a mejorar las condiciones de vida de diferentes comunidades indígenas, principalmente con el surgimiento de circuitos turísticos locales. Sin embargo, tal auge de la arqueología prehispánica, acentuaría la brecha existente frente al patrimonio colonial o moderno, pues el indigenismo acrecentaría su victoria en la vieja disputa frente al hispanismo<sup>147</sup>. Respecto a la antropología, los académicos del indigenismo hicieron algunos de los esfuerzos más notables y sistemáticos por aprehender y valorar la realidad indígena mexicana, acaso uno de los más ilustrativos contraejemplos de las múltiples acusaciones vertidas recientemente contra una disciplina antropológica ligada indefectiblemente a empresas exteriores de carácter imperialista<sup>148</sup>. A finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta se fundarían instituciones tan centrales como el Instituto y la Escuela Nacionales de Antropología e Historia (INAH y ENAH), y unos años después el Instituto Nacional Indigenista (INI)<sup>149</sup>. De su importancia habla que Claude Lévi-Strauss las situara entre las instituciones antropológicas más importantes y capaces del globo<sup>150</sup>. Aun así, las expectativas generadas por los objetivos del indigenismo frente a los limitados resultados de sus políticas serían puestos en evidencia por una nueva corriente crítica.

Toda esta batería de políticas culturales posrevolucionarias contenidas en el indigenismo tendrían su plasmación espacial en el gran proyecto museográfico mexicano. En 1940 se segregarían del antiguo museo nacional las colecciones de historia y de arte para centrarse en un discurso museístico nacional bifronte formado exclusivamente por antropología y

---

<sup>147</sup> Por ejemplo, la Ley Federal de Monumentos y Zonas arqueológicas de 1972, emanada de la influencia de las políticas de Caso, dejó virtualmente desprotegidos a los monumentos posteriores a la conquista europea, BROKMANN, Carlos, “Alfonso Caso, el Indigenismo y la política cultural”, en BARNEY, Óscar *et. al.*, *Los abogados y la formación del estado mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 2013, p. 657.

<sup>148</sup> De Caso es también una de las más canónicas definiciones del indio, ilustración del incansable afán de la corriente por comprender y sistematizar la realidad indígena del país: “Es indio aquel que se siente pertenecer a una comunidad indígena, y es una comunidad indígena aquella en la que predominan elementos somáticos no europeos, que habla preferentemente una lengua indígena, que posee en su cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción y que, por último, tiene un sentido social de comunidad aislada dentro de otras comunidades que la rodean, que la hacen distinguirse asimismo de los pueblos blancos y mestizos”, CASO, *op. cit.*, p. 15 y ss.

<sup>149</sup> El florecimiento de instituciones asociadas al estudio de la cultura nacional es algo que sucede principalmente durante el Porfiriato y durante los años cuarenta del siglo XX. Autores como Daniel Cosío Villegas han puesto el acento en estas similitudes.

<sup>150</sup> Citado en BROKMANN, *op. cit.*, p. 669.

arqueología. Nació así definitivamente el Museo Nacional de Antropología, que tiempo después, en 1964 y en plena expansión económica, sería ubicado en un proyecto museológico y arquitectónico en México sin precedentes, situándolo entre los grandes exponentes museísticos de todo el panorama internacional. Su objetivo no era otro que “representar el relato final y definitivo sobre el ser nacional de México. Relato condicionado por el triunfo de la antropología como ciencia del régimen y del indigenismo como ideología del Estado”<sup>151</sup>. El proceso de construcción patrimonial mexicano quedaba finalmente plasmado en su versión museográfica con la definitiva segregación no sólo del patrimonio virreinal (ubicado ahora en el Museo del Virreinato) sino incluso del contenido histórico (ubicado ahora en el Museo Nacional de Historia).<sup>152</sup>

El Museo Nacional de Antropología en cuanto que gran epicentro del nacionalismo posrevolucionario mexicano (1946-2000) iría produciendo sucesivas réplicas museográficas, completando así el *complejo exhibicionario* mexicano a medida que surgían nuevas coyunturas y demandas sociales: la necesidad de proteger la producción artesanal de los indígenas (abrir nuevos mercados y evitar su deterioro a causa del turismo y el comercio) daría lugar en 1951 al Museo de Artes Populares<sup>153</sup>. También se insistiría en involucrar a las regiones y a las comunidades en el cuidado del patrimonio, creando en 1954 la Dirección de Museos Regionales<sup>154</sup>. Se fundarían también, entre otros, el Museo Nacional de Arte (MUNAL) en 1982 o el Museo Nacional de las Intervenciones (1981) o, finalmente, el Museo Nacional del Templo Mayor (1987), a la vez que aparecían más y más proyectos museográficos estatales y regionales. Finalmente, también a principios de los ochenta y unido a otros proyectos de carácter comunitario, como la Casa del Museo o los Museos Escolares, nacería el Programa Nacional de Museos Comunitarios. Si dicho proyecto debe considerarse como una réplica más del

---

<sup>151</sup> PÉREZ VEJO, *op. cit.*, p. 74.

<sup>152</sup> El Museo Nacional de Historia abriría al público sus puertas en 1944 con el objetivo, según su entonces director José J. Nuñez y Domínguez, de servir de “instrumento de cultura popular y no depósito de cosas inánimes, un organismo vivo del que se están desprendiendo constantes enseñanzas para el hombre de la calle y, desde luego, para el estudioso, haciendo así palpable la historia de México a través del tiempo y el espacio”, DEL RIO CAÑEDO, Lorenza, *Las vitrinas de la nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, INAH, México, 2010, p. 35.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>154</sup> Por esta época se daría preferencia a la conservación de bienes y monumentos patrimoniales de la zona maya, centro y, claro está, Oaxaca; en parte debido al gran descubrimiento de la tumba número 7 de Monte Albán, descubierta por Alfonso Caso en 1932. “Con el fin de estudiarlos [los sitios arqueológicos] Alfonso Caso sugirió que las zonas culturales del país se dividieran en áreas: la maya, la de Oaxaca, la del Golfo, la del centro de México y la del norte”, DEL RIO, *op. cit.* p. 32.

nacionalismo museográfico mexicano, como una última rama del *complejo exhibicionario* nacional, que además implicaría directamente a municipios y comunidades indígenas; o si, por el contrario y como afirman sus principales artífices, supondrá un desafío y un freno al autoritarismo en la conformación patrimonial y al monopolio del Estado sobre el pasado, será una de las principales cuestiones a la que nos avendremos en los siguientes apartados<sup>155</sup>.

Solo nos es posible aquí esbozar los múltiples desarrollos y modulaciones que sufriría la construcción de un imaginario y un patrimonio mexicanos. Baste destacar una serie de características y una contradicción que, a nuestro parecer, vienen a definir la historia patrimonial mexicana: en especial la preeminencia de un patrimonio prehispánico que viene a materializar el origen de la nación; pero también la progresiva valoración del patrimonio antropológico, sobre todo a raíz de las políticas indigenistas posrevolucionarias; la relegación del patrimonio virreinal y la difícil distancia que éste impone entre el patrimonio del indígena prehispánico y el producido por las comunidades actuales; y finalmente un desarrollo que ha tendido a una progresiva profesionalización pero también, en décadas recientes, hacia una democratización y una descentralización notables. Por último, una contradicción yace en el centro de todo el proceso: a un incuestionable relato de nación, con un potente desarrollo interno que le ha permitido galvanizarse con el paso de los años, se le ha superpuesto una concepción del patrimonio desarrollada en múltiples modulaciones, en la que —proceso común a todo desarrollo humano— las políticas de la etapa inmediatamente anterior son tachadas de nefastas: recordamos la acusación de Clavijero a la destrucción de *ídolos/antigüedades* por parte de los españoles en la Colonia; también las profundas críticas que sufrieron las políticas asimilacionistas y homogeneizadoras del Porfiriato tendentes a la destrucción del

---

<sup>155</sup> Utilizamos aquí la traducción más usual en lengua hispana del término *exhibitionary complex* popularizado por el conocido sociólogo Tony Bennett. Con ello apuntaba a la configuración de una significativa constelación de exposiciones, museos, departamentos universitarios, publicidad, etc., originada principalmente en Europa y Estados Unidos durante el siglo XIX. No lo utilizamos tanto en el sentido foucaultiano, en cuanto que mecanismo disciplinario —Bennett básicamente traslada al museo la crítica hacia las instituciones penales del pensador francés— sino como un conjunto histórico de instituciones y prácticas basados en la exhibición de objetos y regidos por un afán común. Afán que precisamente en América parecen escapar al esquema omniabarcador y funcionalista de saber/poder de Foucault, en tanto, primero, hacia fuera se pretendía una homologación frente a una Europa que hablaba de inferioridad americana (concepción dialéctica: unos complejos exhibicionarios se enfrentarían a otros tal como lo hacen los diferentes relatos de nación) y hacia el interior en donde el conocimiento y estudio de las culturas primitivas no respondía solo a un proyecto colonialista exterior, sino que era condición *sine qua non* para la construcción de una ciudadanía, véase BENNETT, Tony, “The exhibitionary complex”, en *New Formations*, n. 4, 1988, pp. 73 – 102.

patrimonio y la diversidad étnica del país; y, por último, las recientes ataques que han sufrido las políticas indígenas tachados de colonialistas por gran parte de la antropología del país. En el siguiente apartado nos centraremos en este último despliegue, la crítica al indigenismo, pues en él habremos de enmarcar el reciente fenómeno de los museos comunitarios, en donde pequeñas comunidades indígenas considerarán la cultura material encontrada en su territorio municipal como su propio patrimonio, como pruebas sustanciales de un incuestionado origen ligado a la tierra.



Imagen 3. El régimen posrevolucionario se caracterizó por un innovador discurso de exaltación de las culturas tanto pasadas como presentes en cuanto que patrimonio y orgullo nacional. “Niña observa estadísticas en el Museo Nacional de Antropología”, Foto: Nacho López, *circa* 1965. © (n. inventario 379445) CONACULTA, INAH, SINAFO, FN, México. Reproducción autorizada por el INAH.

### 2.1.2. *De la tercera a la primera persona*: Barbados, la crítica al indigenismo y el alzamiento de las políticas de la identidad

“La meta del indigenismo, dicho brutalmente, consiste en lograr la desaparición del indio. Se habla, sí, de preservar los valores indígenas —sin que se explique con claridad cómo lograrlo—; pero curiosamente esos valores preservables coinciden con los que postula la cultura (a menos que por preservación de los valores indígenas se deba entender el poner los objetos de artesanía en una vitrina de museo)”.

Guillermo Bonfil Batalla<sup>156</sup>

A partir de los años setenta el régimen político posrevolucionario comenzaría a dar signos de un claro agotamiento. A un periodo de integración, consolidación política, crecimiento económico sostenido, pero también de férreas instituciones y control político, le seguiría otro de crisis económica, de dependencia externa y conflictos internos. El fin del modelo de desarrollo económico seguido desde la década de los años treinta trajo también el agotamiento de las políticas indigenistas y, hasta cierto punto, del triunfalista relato de nación posrevolucionario. De todo este dislocamiento fue símbolo la Matanza de Tlatelolco, episodio mexicano del ciclo de movimientos antiautoritarios del 68, de especial significación en un país como el azteca, con medio siglo de régimen inmovilista a sus espaldas. El 68, no lo olvidemos, también dio el pistoletazo de salida de las políticas culturales que caracterizarían el final del siglo XX, incluyendo como una de sus principales dianas al museo tradicional y una de sus principales aspiraciones, la renovación museológica. Afrontando tales medidas México no fue una excepción<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> BONFIL BATALLA, *op. cit.*, p. 43.

<sup>157</sup> El 68 —en este caso la nefasta matanza de Tlatelolco— al enfrentar a la juventud con el poder público, mostró el agotamiento del régimen institucional posrevolucionario y, muy especialmente, de sus políticas culturales. A este respecto, subvirtiendo el relato de nación mexicano es célebre e ilustrativa la comparación de tal matanza con un ritual de sacrificio prehispánico que legó Octavio Paz: “Para entender esta vuelta a los sacrificios humanos les recomiendo ‘El cántaro roto’, en *Libertad bajo palabra*. Repruebo los excesos verbales de este poema, pero no su substancia. Porque hay una interpretación política, la sociológica y la mítica. La última es la cierta. Los viejos dioses andan sueltos otra vez, y nuestro presidente se ha convertido en el Gran Sacerdote de Huitzilopochtli. Decidí no continuar como representante del Gran Moctezuma (el primero)”, Carta del 6 de octubre a Tomlinson, en SHERIDAN, Guillermo, *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Ediciones ERA, México, 2004.

Durante las últimas décadas del siglo XX el sueño de la Revolución Mexicana se vería si no truncando si cuestionando en base a una doble constatación. Primero, desde mediados de siglo se había percibido cómo el colonialismo continuaba por otros medios y la América hispana en su totalidad seguía siendo despojada por potencias extranjeras. Ya no solo a través de intervenciones más o menos evidentes como las llevadas a cabo por Estados Unidos durante buena parte del siglo XX, sino que las naciones americanas seguirían bajo la tutela de potencias coloniales a través de unos intercambios económicos desiguales e injustos. El bagaje colonial se constataba en la continuación de una dependencia económica a la que solo quedaba poner fin a través de políticas de desarrollo nacional. Pero eso no era todo, los lazos coloniales no solo continuaban uniendo fatalmente a América con las grandes potencias occidentales, sino que éstos también seguían actuando al interior de los Estados y, muy especialmente, sobre las comunidades indígenas. La situación de desventaja, la marginación y falta de reconocimiento de sus particularidades, venía a constatar el fracaso, ya no solo de las repúblicas latinoamericanas, sino muy particularmente de la Revolución Mexicana y del proyecto indigenista. Si el pasado colonial había condicionado el discurso nacional durante todo el siglo XIX, ahora adquiriría un mayor protagonismo al ampliarse sus límites hasta el presente. La independencia de las naciones americanas en general y de las comunidades indígenas en particular se planteaba entonces como una tarea inacabada, pues si bien los territorios se habrían emancipado tempranamente era preciso revertir la situación institucional, cultural o incluso epistemológica que afectaba a sus poblaciones y muy especialmente a los indígenas. Conceptos clave de la época como *liberación*, *dependencia*, *desarrollo*, *concientización*, etc., remitían todos ellos a la necesidad de una nueva emancipación, una reivindicación de lo propio y un cierre identitario que coadyuvaría a una plena descolonización<sup>158</sup>.

Del colonialismo exterior se encargarían principalmente las teorías desarrollistas de la CEPAL, aproximaciones prácticas y originales de carácter económico que servían de guía

---

<sup>158</sup> Al respecto afirmaría Reyes Heróles “Ha existido una continuidad del liberalismo mexicano que influye en las sucesivas etapas de nuestra historia. Conocerla ayuda a desentrañar el presente de México. Esto no supone que debamos restaurar nuestro pasado o que caigamos en la infantil teoría de la parábola: *La Revolución Mexicana no ha terminado de resolver los problemas de México; volvamos, pues, al pasado*. Sin contar con que el pasado inmediato sería el porfirismo, tal actitud entrañaría no juiciosamente ver que nuestros problemas no se han resuelto a pesar de la Revolución Mexicana, sino por ella, lo cual sería, además de inexacto, monstruoso. Muchos de los problemas de México no se han resuelto, no porque la Revolución Mexicana no haya querido, sino porque, queriéndolo, no ha podido.”, REYES HERÓLES, Jesús, *El liberalismo mexicano. Los orígenes*, Fondo Económico de Cultura, México, 1974, p. XIII

para una mejora de las condiciones de las naciones latinoamericanas en el presente. Sus posteriores derivaciones historiográficas, agrupadas en el denominado como *horizonte dependentista*, aplicarían ese presentismo retroactivamente a la historia y tendrían como consecuencia un alejamiento de América de Occidente y de la modernidad, situándola en la periferia de la historia, lugar de donde, tras muchos intentos fallidos, era preciso salir<sup>159</sup>.

Del colonialismo interior, especialmente referido a las comunidades indígenas, surgirían en las posteriores décadas diferentes aproximaciones<sup>160</sup>. La primera de ellas buscaría, en palabras del antropólogo Juan Comas, “revivir la expresión cultural de lo indio, como suprema aspiración social y aún política”<sup>161</sup>. Dentro de este afán destacaremos la ya canónica obra *etnohistórica* de Miguel León-Portilla, tanto *La Filosofía Náhuatl* como la *Visión de los Vencidos*. Un proyecto de restitución de la cultura náhuatl que buscaba determinar la misma esencia de la nación mexicana. En palabras del propio León-Portilla tal obra ayudaría a “valorar mejor la raíz más honda de nuestros conflictos, grandezas y miserias, y en una palabra, del propio *rostro y corazón*, expresión de nuestra fisonomía cultural y étnica”<sup>162</sup>. Paradójicamente, para dar voz a los pueblos indígenas del pasado, se recurría en buena medida a las crónicas —principalmente esa protoantropología que fue la *Historia General* de Fray Bernardino de Sahagún— consideradas, quizás con poca precaución, como una autoridad incuestionada y neutral. Tal obra no se contraponía al relato de nación mexicano, tanto liberal como posrevolucionario, sino que, muy al contrario, podría ser contemplada en su planteamiento (expresión última de la nación, voz prístina y desinteresada del indio del pasado, aztecocentrismo) como una nueva tensión o derivación del mismo, llamada a tener una gran influencia —casi omnipresencia— en la política patrimonial mexicana<sup>163</sup>.

---

<sup>159</sup> De tal aproximación han resultado poco menos que una visión hegemónica de la historia americana en la actualidad, compartida por escritores como el propio Octavio Paz quien veía la modernidad como algo ajeno o externo a América Latina, pero que adquiere su máxima expresión en el *best seller* de GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1971. Dirá Devés Valdés “Las venas abiertas de América Latina de Eduardo Galeano es un ensayo deudor, de punta a cabo, de la obra de la CEPAL y de las categorías de la dependencia”, en DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, Tomo II, Capítulo IV, Biblos, Buenos Aires, 2003.

<sup>160</sup> Para el concepto de *colonialismo interno* aplicado a América Latina véase GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, “Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo”, en *América Latina*, n. 3, 1963, pp. 15 – 32.

<sup>161</sup> COMAS, Juan, “La heterogeneidad cultural y el planteamiento integral de la educación en América Latina”, en *La Palabra y el Hombre*, n. 18, 1961, p. 251.

<sup>162</sup> LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl*, UNAM, México, 2006 [1956] y *Visión de los vencidos*, UNAM, México, 2008 [1959].

<sup>163</sup> Escritores como José Emilio Pacheco la han definido como “un gran poema épico de los orígenes de nuestra nacionalidad”, *Ibidem*, [la cursiva es original]. Sin embargo, afirma Jesús Bustamante, “en la base de esa postura hay ciertos intereses nacionalistas nada nuevos [...] Esos intereses se proyectaban en un



La segunda de ellas, desarrollada principalmente a partir de los años setenta, estaría centrada en la crítica al indigenismo desde la propia antropología<sup>164</sup>. Dos años después de Tlatelolco, en 1970, la publicación del libro conducido por Arturo Warman, de revelador título *De eso que llaman la antropología mexicana* y un año después la *Primera Declaración de Barbados*, reconocerían el fracaso de los especialistas del indigenismo en resolver la cuestión indígena mexicana. El colonialismo —el exterior y el interior— continuaba por otros medios, y los antropólogos, sino artífices, eran cómplices del proceso

“Los indígenas de América continúan sujetos a una relación colonial de dominio que tuvo su origen en el momento de la conquista y que no se ha roto en el seno de las sociedades nacionales. [...] El dominio colonial sobre las poblaciones aborígenes forma parte de la situación de dependencia externa que guardan la generalidad de los países latinoamericanos frente a las metrópolis imperialistas. [...] El análisis que realizamos demostró que la política indigenista de los Estados nacionales latinoamericanos ha fracasado tanto por acción como por omisión. Por omisión, en razón de su incapacidad para garantizar a cada grupo indígena el amparo específico que el Estado le debe y para imponer la ley sobre los frentes de expansión nacional. Por acción, debido a la naturaleza colonialista y clasista de sus políticas indigenistas”<sup>165</sup>.

Las acusaciones al indigenismo eran diversas: iban desde la dispersión y desviación en los objetivos, su falta de crítica o la limitación de medios hasta las más agresivas de

---

indigenismo que llega a convertirse en un serio impedimento para captar la *Historia Universal* en su conjunto y, además, en un peligroso prejuicio para utilizarla científicamente en las investigaciones etnohistóricas”, BUSTAMANTE, Jesús, *Fray Bernardino de Sahagún. Una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición*, UNAM, México, 1990, p. 237.

<sup>164</sup> Para un estudio de tal proceso véase, GARCÍA MORA, Carlos y MEDINA, Andrés (eds.), *La Quiebra Política de la Antropología Social en México (Antología de una Polémica)*, vol. II. *La Polarización (1971-1976)*, UNAM, México, 1986, y SANZ JARA, Eva, “La crisis del indigenismo mexicano: antropólogos críticos y asociaciones indígenas (1968-1994)”, en *Documentos de Trabajo IELAT*, n. 12, Universidad de Alcalá, 2010, pp. 1 – 21.

<sup>165</sup> ALBERTO BARTOLOMÉ, Miguel, BONFIL BATALLA, Guillermo *et. al.*, *I Declaración de Barbados*, 30 de enero de 1971, documento mimeografiado en 4 hojas, publicado en numerosas ocasiones. Se puede consultar en recurso web, [www.lacult.unesco.org/docc/Barbados\\_1971.doc](http://www.lacult.unesco.org/docc/Barbados_1971.doc), última vez consultado 15/6/2016. Véase también WARMAN, Arturo *et. al.*, *De eso que llaman antropología mexicana*, Ed. Nuestro tiempo, México, 1970.

autoritarismo, clasismo, colonialismo o incluso etnocidio (concepto que surgiría por entonces). Tales invectivas se produjeron desde dentro de la propia disciplina antropológica, tanto por las nuevas generaciones de antropólogos como por algunos de los más reconocidos indigenistas. Muchos de ellos pertenecían a corrientes alternativas distintas que se unieron para resaltar las carencias del indigenismo. De ahí que se conozca esta corriente más por las críticas a las políticas indigenistas que por uno de los múltiples nombres que se le han dado: pluralismo, indianismo, antropología crítica o incluso nuevo indigenismo. Las duras críticas que sufrió el principal paradigma y política cultural mexicanos del siglo XX tuvo numerosas consecuencias, entre las que destacaremos: la pérdida de prestigio de la antropología (especialmente comparado con el periodo anterior); el evidente giro en la “cuestión indígena” y en la valoración de la diversidad cultural del país; el alzamiento de las denominadas como políticas de la identidad, y en particular el surgimiento de numerosos movimientos de carácter étnico<sup>166</sup>; y, principalmente, el inicio de un importante proceso de empoderamiento y descentralización patrimonial.

Efectivamente, el prestigio que la antropología o la arqueología habían adquirido en el periodo anterior comenzó a decrecer ante la sospecha de una ligazón culpable entre dichas disciplinas y el proceso colonizador. Dicha perspectiva comenzaba a tomar una posición dominante en los departamentos universitarios de todo el globo. En México, país de instituciones culturales tan potentes y abarcadoras, adquiriría un cariz especialmente agresivo que fue mezclado con la crítica a Occidente que emanaba de las teorías dependentistas. Al prolongar el colonialismo hasta el presente no cabía duda de que tales disciplinas, a pesar de haber nacido en ese proceso de distanciamiento frente a Occidente que era la búsqueda de su originalidad indígena, no solo habían colaborado sino que estaban irremediablemente unidas con el proyecto colonial occidental

---

<sup>166</sup> Las causas de las mismas las resume inmejorablemente el gran historiador británico Eric J. Hobsbawm: “a mi modo de ver, la aparición de la política de la identidad es una consecuencia de las profundas y extraordinariamente rápidas convulsiones y transformaciones que ha experimentado la sociedad humana en el tercer cuarto de este siglo [...] Pero no soy el único que defiende esa opinión. El sociólogo estadounidense Daniel Bell, por ejemplo, sostenía en 1975 que la “desintegración de las estructuras tradicionales de autoridad y de las unidades sociales afectivas anteriores —históricamente, la nación y la clase [...] — hace que los lazos étnicos pasen a un primer plano”, HOBBSAWM, Eric J., “Identity politics and the left”, en *New Left Review*, n. 217, 1996, p. 116.

“La antropología, o mejor, la tradición antropológica es una de las necesidades derivadas del carácter expansionista de Occidente. Se formó y consolidó en consecuencia con las ampliaciones imperiales europeas [...] La tradición antropológica es pues un auxiliar “científico” de la expansión blanca. Contribuye a ésta con información sobre otras culturas, y cifra su acción en hacer más satisfactoria la relación de dominio, menos conflictiva y más redituable [...] La elaboración ideológica [del indigenismo] era un trabajo intelectual que absorbió al grupo joven de la *inteligencia*. Todo pensador se convirtió en político. Se generó una corriente intensa de reflexión sobre México, pero a partir de modelos teóricos europeos, los únicos que entonces se transmitían académicamente. Consecuentemente se creó un nacionalismo mexicano a la moda occidental”<sup>167</sup>.

A partir de los años setenta el relato de nación clásico revolucionario comenzaría a ser cuestionado al desenmascarar el desamparo en que la Revolución mantuvo a las comunidades indígenas del presente y la continuación del uso nacionalista del indio y de las disciplinas nacionales, que cumplían así una función paternalista, clasista y de legitimación del poder. El indigenismo era así contemplado como una suerte de despotismo ilustrado que debía ser vencido no con el universalismo de la civilización (occidental) sino con la autonomía de las comunidades y el mantenimiento de las tradiciones (netamente americanas),

“A diferencia del nacionalismo criollo, el nacionalismo de la Revolución no puede ignorar al indio vivo [...] Lo que el México de la Revolución se propone es, por una parte, *redimir* al indio, esto es, incorporarlo a la cultura nacional y a través de ella a la civilización *universal* (es decir, occidental); y, por otra parte, apropiarse de todos aquellos símbolos del México profundo que le permitan construir su propia imagen del país mestizo.”<sup>168</sup>

Se producirá ahora, con la crítica al indigenismo, un cambio que a la larga será fundamental para el objeto de estudio del presente trabajo; a saber, el fomento de la

---

<sup>167</sup> WARMAN, *op. cit.* p. 11 y 27.

<sup>168</sup> BONFIL BATALLA, *México profundo... op. cit.* p. 167 y s.

autorrealización o autogestión indígena<sup>169</sup>. En México tal cambio procedió precisamente de la crítica al indigenismo y se ilustra de manera precisa en el siguiente cambio de perspectiva dado entre los textos correspondientes a las dos primeras Declaraciones de Barbados. Los simposios de Barbados fueron una iniciativa realizada desde el propio campo académico de la antropología (aunque, como veremos, con apoyo de otras instituciones) que “sintetizaba inquietudes y posiciones que venían expresándose en diversas formas y en distintos foros”, encaminada a criticar el elitismo de la academia, denunciar los procesos de etnocidio que acaecían en América y en proponer la necesidad de dotar de autonomía a las comunidades indígenas<sup>170</sup>. La *Primera Declaración de Barbados de 1971* comenzaba de la siguiente manera: “Los antropólogos participantes en el Simposio [...] acordaron elaborar este documento y presentarlo a la opinión pública...”. Seis años después la *Segunda Declaración de Barbados* comenzaba con un revelador “Hermanos indios, en América los indios estamos sujetos a una dominación que tiene dos caras: la dominación física y la dominación cultural”<sup>171</sup>. En un lapso de seis años —en un cambio no exento de contradicciones— se pasaba de que una serie de antropólogos criticara las prácticas de la propia disciplina antropológica, a que los propios indígenas tomaran el testigo en la crítica a la antropología.

El cambio de sujeto / autor enunciante era ilustrativo del nuevo paradigma epistemológico y de la dirección en que se estaba dando. Los antropólogos llamaban a la autorrealización indígena, uniendo fuerzas con diversos movimientos indígenas. Una de las principales figuras en este proceso fue el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, quien criticó las medidas exógenas impuestas verticalmente hasta entonces hacia las comunidades

---

<sup>169</sup> Ya apuntada por Nolasco en 1970, “Se dice que debe darse al indígena la opción de elegir su propio camino. Pero el sistema no permite que los indígenas sean los gestores de su propio destino (enajenación o liberación) sino que, en nombre de una tecnología, de un desarrollo económico, de una religión determinada, o de la democracia misma, les imponen un camino: la cultura occidental (la homogeneización cultural), que no significa en forma alguna la liberación de los indígenas”, NOLASCO, Margarita, “La antropología aplicada en México y su destino final: el indigenismo”, en WARMAN, *op. cit.* p. 83.

<sup>170</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo, “La declaración de Barbados II y comentarios”, en *Nueva Antropología*, vol. II, n. 7, 1977, p. 109.

<sup>171</sup> La *Primera Declaración de Barbados* fue firmada en exclusiva por numerosos antropólogos de diferentes países, la *Segunda* incluía al final la advertencia: “(Se decidió no firmar ya que participaron alrededor de 20 indígenas y 15 antropólogos, la redacción fue realizada por líderes indígenas con la colaboración de antropólogos)”. Por aquella época, pues la tendencia era global, se reunieron también en Port Albeni (Canadá) el *Consejo Mundial de Pueblos Indígenas*, en 1975. Dos años después el *I Congreso Internacional Indígena de América Central* en Panamá; y la *Conferencia Internacional de Organizaciones no gubernamentales sobre la discriminación contra las poblaciones indígenas en las Américas*, en Ginebra.

campesinas e indígenas de México<sup>172</sup>. Ante la continuación de esta imposición vertical, heredera de las prácticas coloniales, el autor mexicano abogaba por el desarrollo endógeno o etnodesarrollo. Esta nueva perspectiva se centraba principalmente en el control cultural por parte de las propias comunidades indígenas, entendiendo a ésta como la capacidad social de decisión sobre los recursos culturales. Privilegiando una total autonomía de las comunidades, donde recursos y decisiones fueran realmente comunitarios, se acabaría con la situación de dominio resultante de cinco siglos de enajenación<sup>173</sup>. Dentro de esta rígida dicotomía establecida por el antropólogo mexicano entre “culturas autónomas” y “culturas enajenadas” el patrimonio parecía ocupar un lugar central y definitorio

“Los elementos culturales pueden ser propios o ajenos. Son propios, los que la unidad social considerada ha recibido como patrimonio cultural heredado de generaciones anteriores y los que produce, reproduce, mantiene o trasmite, según la naturaleza del elemento cultural considerado. Inversamente, son elementos culturales ajenos aquellos que forman parte de la cultura que vive el grupo, pero que éste no ha producido ni reproducido [...] [Así, una cultura autónoma sería la que] toma las decisiones sobre elementos culturales que son propios porque los produce o porque los conserva como patrimonio preexistente. La autonomía de este campo de la cultura consiste precisamente

---

<sup>172</sup> Desde su punto de vista los especialistas, dirigentes, planificadores y demás élites posrevolucionarias del país habían mirado por el interés nacional, incluso por la justicia social, pero tales motivos y su manera de ser llevados a cabo bastaban para ser opuestos a los intereses de las comunidades, sea cuales fueren. Así por ejemplo con la reforma agraria: “El sentido de la reforma agraria era uno para los campesinos (la recuperación de un territorio que era a la vez recurso material indispensable, espacio social, elemento lleno de significados simbólicos y emotivos: posibilidad de sobrevivencia, pero sobre todo de continuidad) y otro diferente para los planificadores y dirigentes del México que surgió de la Revolución: para éstos era una manera, sí, de hacer justicia social; pero ante todo un mecanismo para hacer producir la tierra en función de los nuevos proyectos de desarrollo nacional. Este proyecto no pretendía la continuidad del México profundo, sino su incorporación, por la vía de su negación, a una sociedad que se quería nueva”, BONFIL BATALLA, *México profundo*, *op. cit.* p. 166.

<sup>173</sup> Recordamos la definición de etnodesarrollo de Bonfil Batalla, “por etnodesarrollo se entiende el ejercicio de la capacidad social de un pueblo para construir su futuro, aprovechando para ello las enseñanzas de su experiencia histórica y los recursos reales y potenciales de su cultura, de acuerdo con un proyecto que se defina según sus propios valores y aspiraciones”, BONFIL BATALLA, “El etnodesarrollo...”, *op. cit.*, pp. 131 – 147. Dicha obra incluía una declaración elaborada entre “indios y otros expertos” en la que se afirmaba, entre otras cosas, la existencia de “una dimensión civilizatoria propia, como rostros únicos y específicos del patrimonio de la humanidad”; la tierra “como base de su existencia en los aspectos físico y espiritual en tanto que entidad autónoma”, fundamento y razón “de su relación con el universo y el sustento de su cosmovisión”; y en tanto que poseedores de su territorio también se apela al derecho “al patrimonio natural y cultural que el territorio contiene y a determinar libremente su uso y su aprovechamiento”, *Ibidem*, p. 24 y 25.

en que no hay dependencia externa en relación a los elementos culturales sobre los que ejerce control”<sup>174</sup>.

En primer lugar, tal perspectiva utilizaba una definición de patrimonio con trazas ciertamente esencialistas, en el que el patrimonio era, efectivamente “recibido” o “heredado”, sin mediación exterior o agencia humana ejercida desde el presente. Esto implicaría, entre otras cosas, que entre las comunidades indígenas el patrimonio cultural, habría permanecido en mayor o menor medida, inalterable durante el paso de las décadas, y que su uso respondía a una tradición que debía ser conservada a toda costa. En segundo lugar, la antropología crítica incurría en una aporía —que tan fundamental se mostrará en el fenómeno de la museología comunitaria— pues en su crítica a las élites, en su rechazo al papel del especialista en lo que a la “cuestión indígena” se refiere, esto es, en su defensa de la total y autónoma realización de las comunidades indígenas, quedaba por establecer el papel exacto de los académicos y, en especial, su legitimación, en cuanto que especialistas, para defender este punto de vista, esto es, para hablar en nombre de las comunidades indígenas o campesinas. Es sintomático, y así lo hicieron notar autores críticos con el proceso, que en la Segunda Declaración de Barbados—en la que el emisor y el receptor de tal declaración se resumían en un “hermanos indígenas”— no fuera firmada por sus autores, incluyendo, no obstante, la siguiente aclaración: “(Se decidió no firmar ya que participaron alrededor de 20 indígenas y 15 antropólogos, la redacción fue realizada por líderes indígenas con la colaboración de antropólogos)”<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> BONFIL BATALLA, “La teoría del control cultural...”, *op. cit.*, p. 173 y s.

<sup>175</sup> Aguirre Beltrán criticaría el giro hacia el concepto de etnia frente al de clase, alegando que lo que urgía más a los indígenas era la pobreza y no las tradiciones: “Se ha hecho correr la voz de que quienes firmaron la declaración principal son indígenas, representantes de grupos étnicos originalmente americanos; pero ignoramos cómo se apellida el diputado por México, cuándo y por cuál de los numerosos pueblos indios del país fue elegido o designado [...] Damos por sentado que la declaración principal lleva firma de indios ya que se inicia con una invocación —hermanos indios— que en boca de no indios tiene a menudo tonos francamente demagógicos. Damos por supuesto, además, que la reunión fue convocada por el Consejo Mundial de Iglesias, organización que financió la primera reunión [...] Barbados II tendrá también que referirse a la Declaración de Asunción, promovida asimismo por el Consejo Mundial de Iglesias, a los Acuerdos de Chiapas de 1974, patrocinados por el señor obispo de San Cristóbal Las Casas y el señor gobernador del Estado, a las resoluciones sobre indigenismo y colonialismo, sobre etnocidio e identidad étnica y liberación indígenas, que han sido emitidas por los Congresos Internacionales de americanistas celebrados en Lima, 1970, y México, 1974 [...] De todo ello se desprende que Barbados II parece ser el último acto de una estrategia, montada aparentemente por la Democracia Cristiana, para fundar una organización política de ámbito continental con la base en la exaltación de los símbolos étnicos de una población sometida por la Conquista, explotada por el dominio colonial y sobreexpresada por el capitalismo liberal en nuestros países americanos. La idea es noble. La organización política, propia y auténtica, del indígena que conduzca a un movimiento de liberación y de fin a la dominación física y cultural en que actualmente se debate, es un propósito de gran entidad.” AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, “Comentarios”, en *Nueva Antropología*, vol. II, n. 7, 1977, p. 118.

Otros autores incidirían en esta evidente contradicción. Si los indígenas habrían de hablar por sí mismos ¿qué papel estaba reservado para los especialistas que defendían tal autonomía? Pedro Pitarch, analizando la realidad chiapaneca, hablaría de “ventriloquía”, entendida ésta como “el arte de dar a la propia voz distintas entonaciones y modificarla de tal modo que ésta parezca proceder de los indígenas”<sup>176</sup>. Devés Valdés, por su parte, apuntaría cómo Bonfil Batalla, en calidad de principal representante mexicano de dicha corriente, creyó “alcanzar una triple validez al captar el pensamiento indígena, traducirlo a las categorías de la academia latinoamericana a la vez que emitir un discurso sobre la realidad indígena”<sup>177</sup>. Este importante aspecto del giro indianista no es menor, y conllevará, más que una estrecha colaboración entre especialistas y comunidades indígenas (cosa que ya había sucedido, aunque de una manera mucho más vertical, durante el periodo indigenista) una mayor necesidad de legitimación en el campo profesional del académico de la cultura. Tal visión incurrirá, a nuestro parecer, en una rígida dicotomía especialmente recurrente en los estudios sobre patrimonio comunitario, la dada entre científicos e indígenas, confusa por tratarse de categorías diferentes, y que al tratarse precisamente como dicotomía (indígenas no científicos y científicos no indígenas) impide una concepción no excluyente del proceso<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> PITARCH, Pedro, “The Political Uses of Maya Medicine”, en *Social Analysis* vol. 1, n. 2, Londres, 2007, p. 27. Véase también PITARCH, Pedro, “Los Zapatistas y el arte de la ventriloquía”, en *Notas y diálogos*, n. 17, 1994, pp. 95 – 132.

<sup>177</sup> DEVÉS VALDÉS, *op.cit.* p. 27.

<sup>178</sup> Para un esbozo de esta crítica, en este caso dirigida a los arqueólogos, véase BURÓN, Manuel, “Reseña de AYALA, Patricia...”, *op. cit.* El gran ataque que ha sufrido en las últimas décadas el indigenismo ha provocado que muchas de sus virtudes hayan quedado en el olvido. Si bien era difícilmente defendible la mejora en la calidad de vida de las comunidades indígenas durante el primer indigenismo, lo que sí se creó es un coherente y muy fértil campo profesional centrado en la antropología, con alguno de los estudios y políticas más minuciosos de la historia mexicana. Por otra parte, la política del indigenismo en general a partir de los setenta fue —en palabras de Laura Giraudo— “mucho más modesta en sus proyectos y más mediocre en sus resultados, bastante poco de la prometida gran ruptura con la situación histórica de los indígenas, y menos de la participación protagónica en el sometimiento colonizador al servicio de viejas oligarquías tradicionales o del capitalismo mundial”. Tales autores también advierten “[s]e podría argumentar que el objetivo del indigenismo de aquellas décadas nunca fue asumir en serio su propio discurso de política especial a favor de los indígenas, sino que siempre se trató de la administración de un placebo político en convivencia con esos otros grandes procesos de formación de las sociedades latinoamericanas contrarios a la autonomía indígena e incluso propensos al etnocidio. Pero esta argumentación peca del típico exceso funcionalista según el cual toda acción es sospechosa de tener un origen y fin en el orden establecido, exceso en el que han caído los liberales, los conservadores, los marxistas y los nacionalistas”, Véase GIRAUDO, y MARTÍN-SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 14 y ss.

I Declaración de Barbados 1971	II Declaración de Barbados 1977
<p>Los antropólogos participantes en el <b>Simposio sobre la fricción interétnica en América del Sur</b>, reunidos en Barbados los días 25 y 30 de Enero de 1971 (...).</p> <p>Los indígenas de América continúan sujetos a una relación colonial de dominio que tuvo su origen en el momento de la conquista y que no se ha roto en el seno de las sociedades nacionales. Esta estructura colonial se manifiesta en el hecho de que los territorios ocupados por indígenas se consideran y utilizan como tierras de nadie abiertas a la conquista y a la colonización. El dominio colonial sobre las poblaciones aborígenes forma parte de la situación de dependencia externa que guardan la generalidad de los países latinoamericanos frente a las metrópolis imperialistas. La estructura interna de nuestros países dependientes los lleva a actuar en forma colonialista en su relación con las población indígenas, lo que coloca a las sociedades nacionales en la doble calidad de explotados y explotadores. Esto genera una falsa imagen de las sociedades indígenas y de su perspectiva histórica, así como una autoconciencia deformada de la sociedad nacional.</p> <p>(...)</p> <p>Ante esta situación, los Estados, las misiones religiosas y los científicos sociales, principalmente los antropólogos, deben asumir las responsabilidades ineludibles de acción inmediata para poner fin a esta agresión, contribuyendo de esta manera a propiciar la liberación del indígena.</p> <p>(...)</p> <p>Miguel Alberto Bartolomé. Guillermo Bonfil Batalla. Victor Daniel Bonilla. Gonzalo Castillo Cárdenas. Miguel Chase-Sardi. Georg Grünberg. Nelly Arvelo de Jiménez. Esteban Emilio Mosonyi. Darcy Ribeiro. Scott S. Robinson. Stefano Varese.</p>	<p>Hermanos indios:</p> <p>En América los indios estamos sujetos a una dominación que tiene dos caras: la dominación física y la dominación cultural (...)</p> <p><i>La dominación cultural</i> puede considerarse realizada cuando en la mentalidad del indio se ha establecido que la cultura occidental o del dominador es la única y el nivel más alto de desarrollo, en tanto que la cultura propia no es cultura, sino el nivel más bajo de atraso que debe superarse; esto trae como consecuencia la separación por medio de vías educativas de los individuos integrantes de nuestro pueblo.</p> <p>La dominación cultural no permite la expresión de nuestra cultura o desinterpreta y deforma sus manifestaciones. La dominación cultural se realiza por medio de:</p> <p><i>La política indigenista</i>, en la que se incluyen procesos de integración o aculturación a través de diversas instituciones nacionales o internacionales, misiones religiosas, etcétera. (...)</p> <p>Como consecuencia de la situación actual de nuestro pueblo y con objeto de trazar una primera línea de orientación para su lucha de liberación, se plantea el siguiente gran <i>objetivo</i>:</p> <p><i>Conseguir la unidad de la población india, considerando que para alcanzar esta unidad el elemento básico es la ubicación histórica y territorial en relación con las estructuras sociales y el régimen de los Estados nacionales, en tanto se está participando total o parcialmente de estas estructuras. A través de esta unidad, retomar el proceso histórico y tratar de dar culminación al capítulo de colonización. (...)</i></p> <p>Barbados, 28 de Julio de 1977</p>

Figura 3. Comparación de la Primera y Segunda Declaración de Barbados. El cambio de enunciante desde el campo de la antropología al problemático sujeto “hermanos indígenas” indica los objetivos y la dirección de la crítica al indigenismo, pero a su vez nos enfrenta con el importante y decisivo debate sobre la verdadera naturaleza de la búsqueda de la autonomía: ¿Empoderamiento o acto de *ventriloquía*?, [La negrita y cursiva son originales].

Otras corrientes de emanación externa se unirán también a la antropología crítica en su cuestionamiento del indigenismo, su crisis, en definitiva, era también la de la izquierda clásica y del Estado-nación. Aproximaciones como la crítica poscolonial, el horizonte dependentista o los estudios subalternos harían arraigar, tanto en el mundo académico hispano como en el anglosajón, la idea de que la conquista de América en general y México en particular, supuso el acto inaugural de un proceso colonizador —pecado



original de la modernidad occidental— capaz de definir la historia por cinco siglos y hasta la actualidad. De esta visión, tal como hemos visto, se derivaba un revisionismo histórico que progresivamente fue considerando cada capítulo de la historia mexicana como un proceso descolonizador inacabado (Guerra de Independencia, Guerras de reforma, Revolución, etc.) y cada cambio de paradigma se inauguraba con la constatación de la continuación del colonialismo por otros medios.

Ello coincidirá —a partir precisamente de la efeméride de la llegada de Cristóbal Colón a América en el año 1992— con el surgimiento de nuevos movimientos indígenas y de las denominadas como políticas de la identidad. El desplazamiento de las políticas de carácter economicista y socialista hacia otras culturalistas e identitarias se escenificaría en México en la metamorfosis que el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) sufrió durante los años noventa. En el lapso de poco tiempo, tal movimiento pasaría de definirse como socialista y revolucionario a presentarse como “un movimiento de carácter étnico, defensor de la cultura, y el orden tradicional indígena”; habiendo pasado “de defender la revolución a defender la *política de la identidad*”. Esta evidente metamorfosis, no exenta de contradicciones, sería la que terminaría de darle a los neozapatistas una acusada popularidad internacional, marcando decisivamente el camino a los movimientos étnicos y a la re-etnización de América Latina<sup>179</sup>.

De entre este nuevo cuño de movimientos indígenas son de destacar las siguientes características, en realidad extrapolables a los nuevos movimientos indígenas que se dieron desde finales del siglo XX a lo largo de todo el globo: la protección y conservación de sus culturas por derecho propio y frente a procesos o instituciones considerados como hegemónicos tales como el Estado o la globalización; la recuperación de la tierra o el territorio, tanto por motivaciones legales o materiales (usurpación, desigualdad en el reparto de tierras, etc.) como cultural o cosmológica (preexistencia y vinculación espiritual con un territorio); la vinculación de todo pueblo indígena con un respeto y cuidado del medio ambiente que contrasta con los efectos de la globalización y el neoliberalismo; la reivindicación de un pensamiento y un modo de conocimiento no occidental (más tradicional, espiritual y horizontal) que parece contraponerse al pensamiento científico de las instituciones; y sobre todo, la reversión de un estado de

---

<sup>179</sup> PITARCH, *op. cit.*, p. 96.

dominación (el indio como víctima) que comenzaría en 1492 y continuaría hasta el presente<sup>180</sup>.

Todos estos movimientos: antiautoritarismo, nuevos movimientos derivados del 68, la llegada de la nueva museología, los movimientos globales de descolonización, los nuevos movimientos étnicos e indígenas especialmente florecientes en América desde 1992, perspectivas académicas como la antropología crítica, el poscolonialismo o los estudios subalternos, todo ello, influiría en gran medida en la descentralización patrimonial y la aparición de iniciativas como los museos comunitarios mexicanos. Detrás de todo ello se encontraría la crisis del Estado-nación, en una década de los noventa —y especialmente durante la crisis financiera de 1994— en la que asistiríamos a un adelgazamiento del aparato estatal, limitación de recursos financieros, apertura neoliberal, etc. En este contexto las políticas culturales del país se adecuaron a los nuevos escenarios creados por la globalización. Desde este punto de vista la descentralización patrimonial, y el papel de un Estado que, aun poseyendo el monopolio sobre un pasado y una cultura nacionales definidas, promocionaría iniciativas de terceros, eran todas ellas respuestas lógicas a este proceso<sup>181</sup>. Todo ello suponía sin duda la aparición de un nuevo escenario que afectaba especialmente a la museología y el patrimonio mexicano, pero no suponía una modificación sustancial del relato de nación mexicano, sino más bien una nueva tensión del mismo, impulsada por el desarrollo interno del propio régimen político posrevolucionario.

---

<sup>180</sup> Bonfil Batalla hace la siguiente reflexión: el pensamiento indígena se define básicamente por oposición a la “civilización”, en América existe una civilización india; la descolonización del discurso historiográfico es un imperativo político prioritario. Por otro lado, Rigoberta Menchú, acaso la indígena con mayor presencia intelectual del panorama latinoamericano, se presentó al recoger el Premio Nobel de la Paz en 1992, como no académica: “Yo no soy filósofa. Simple y sencillamente soy la nieta de los mayas. Ni siquiera hija, porque la hija es más cercana”. Además de reflejar el mito del indígena ecológico: “El hecho de que los territorios indígenas están aún cubiertos en gran parte por una densa capa de vegetación y bosques, no es una mera casualidad, es más bien el reflejo del respeto que nuestro pueblo ha tenido hoy y siempre por la naturaleza”, citado en DEVÉS VALDÉS, *op. cit.* p. 25 y ss.

<sup>181</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS FERÍA, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, Siglo XXI, México, 2006, p. 10 y ss.

## 2.2.- Los museos comunitarios oaxaqueños

### 2.2.1. Oaxaca y sus comunidades indígenas: de *enigma* a *paradigma*

“Oaxaca no es un estado como los demás de la Republica [...] es una entidad política dislocada y anémica, más apariencia que realidad, más en la forma que en los hechos”

Enrique Othon Díaz Melo<sup>182</sup>

Oaxaca se presenta dentro del conjunto de estados de la República Mexicana como un territorio distintivo: abrumadora presencia y diversidad indígena y lingüística<sup>183</sup>. Una historia política rica y singular, con una gran apertura al espacio político de las comunidades indígenas<sup>184</sup>. Territorio de difícil penetración para el Estado; uno de los más escarpados y montañosos, y a la vez, zona de contacto entre territorios y culturas. Corazón y polo de atracción cultural para mexicanos y extranjeros<sup>185</sup>, y como consecuencia, uno

---

<sup>182</sup> En 1936 el escritor indigenista oaxaqueño Enrique Othon Díaz Melo comenzaba una de sus novelas más populares, “La montaña virgen”, con la siguiente descripción del territorio, muy ilustrativa de la mirada indigenista y del cambio de percepción que el contexto marca en la mirada hacia lo indígena: “Oaxaca, al sur de la República, con noventa y cuatro mil kilómetros de extensión territorial. Geografía y sociología kaleidoscópicas: mosaico de pueblos aventados a puños sobre la faz de la tierra, prisioneros entre una apretada madeja de dialectos, costumbres, economías y problemas. Razas aborígenes al margen de todo signo civilizado, en una doliente procesión étnica rumbo a un ocaso incierto, pero próximo. Vida primitiva de bestias y esclavos”, DÍAZ, Enrique Othon, *La montaña virgen*, Ediciones Grupo en Marcha, México, 1936, p. 11. El artículo aparece citado en SMITH, Benjamin T., *Pistoleros and Popular Movements. The Politics of State in Postrevolutionary Oaxaca*, University of Nebraska Press, 2009, p. 1. [La traducción es nuestra].

<sup>183</sup> Actualmente existen 18 grupos étnicos de los 65 que hay en todo México y más de 100 dialectos indígenas mutuamente ininteligibles. Ya en 1817 el oaxaqueño Carlos María Bustamante afirmaba “[l]a provincia de Oaxaca, aunque es la menos poblada de Españoles es sin embargo la que tiene una indiada la más culta, la más bien vestida y laboriosa”. BUSTAMANTE, Carlos María de, *El Indio Mexicano, o Avisos al Rey Fernando Séptimo para la Pacificación de la América Septentrional*, Instituto Mexicano del Seguro Social, México, 1981, p. 29.

<sup>184</sup> La provincia de Oaxaca se convirtió en la primera en establecer un gobierno interino y la primera en convertirse en un estado independiente y soberano dentro de la nación mexicana, RODRÍGUEZ O., Jaime E., “*Ningún pueblo es superior a otro: Oaxaca y el federalismo mexicano*”, en CONNAUGHTON, Brian F. (coord.), *Poder y legitimidad en México en el siglo XIX. Instituciones y cultura política*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.

<sup>185</sup> Principalmente de académicos y escritores, tanto mexicanos como extranjeros, llamados a forjar diferentes paradigmas. En Oaxaca centraron sus trabajos autores tan dispares como Franz Boas, Bronislaw Malinowski, José Vasconcelos, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Aldous Huxley, Sergei Einsenstein, Malcolm Lowry, entre muchos otros. BOAS, Franz, “Notes on Mexican Folk-lore”, en *Journal of American Folk-lore*, vol. 25, n. 97, 1912, pp. 204 – 206; MALINOWSKI, Bronislaw y DE LA FUENTE, Julio, *La economía de un sistema de mercados en México: un ensayo de etnografía contemporánea y cambio social*

de los patrimonios más exuberantes y diversos: prehispánico, colonial y contemporáneo. Cuna artística del arte mexicano en mezcla de sus diferentes niveles: gran arte, arte popular y, muy especialmente, artesanías. Y, quizás lo más relevante para nuestro estudio, el estado más atomizado de todo México, el mayor exponente del municipio como actor político fundamental en el territorio. Parece lógico, por lo tanto, que Oaxaca, territorio con la mayor concentración de tierras comunales y de municipios, mayor diversidad cultural y lingüística del país, sea donde más se ha implementado el derecho a la diferencia y la reglamentación de los *usos y costumbres*, y sea, a la vez, cuna de la museología comunitaria de México.

Tales singularidades han hecho que en muchas ocasiones Oaxaca haya sido contemplado, bien como un territorio capaz de sintetizar la historia y esencia de México como de distinguirse singularmente dentro de ella. En definitiva un estado plagado de contradicciones, a la vez repositorio de esencias indígenas (“Oaxaca, reserva espiritual de México”, “santuario indígena de México”<sup>186</sup>) y reducto de pobreza (“ínsula de rezagos”<sup>187</sup>); epítome de la diversidad cultural pero también de la desigualdad económica; uno de los estados más pobres pero también uno de los que ostenta mayor gasto por concepto de cultura; nódulo de tradiciones y moderno laboratorio de experimentación cultural, política y artística; espacio privilegiado para dirimir la tensión entre tradición y modernidad, la *cuestión indígena* y la persistencia de dramáticas desigualdades, caracteres que rigen todos ellos la reflexión sobre el ser y la historia mexicanos. Esto ha hecho que Oaxaca, como México, haya sido considerado un molesto y oscuro enigma en determinadas épocas y un luminoso paradigma de diversidad en otras. O bien Oaxaca era

---

*en un valle mexicano*, Universidad Iberoamericana, México, 2005, [1957]; COVARRUBIAS, Miguel, *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1946.

<sup>186</sup> Enrique Krauze elabora la siguiente descripción de Oaxaca en época de Benito Juárez, en ella se afirma la dialéctica entre la ciudad y *las sierras* como clave histórica: “Oaxaca —su estado natal— era el santuario indígena de México. Sin minas que atrajesen la ambición del conquistador, alejada de la ciudad de México por distancias casi insalvables, Oaxaca conformaba un universo cerrado: una ciudad blanca y española, notablemente culta gracias a la librería evangelización dominica, cercada por un indescifrable mosaico indígena. Veinte lenguas diversas, veinte naciones distintas vinculadas solamente por su particular adopción del cristianismo se repartían las sierras y los valles de aquel universo apartado de la civilización”, KRAUZE, Enrique, *Siglo de caudillos: biografía Política de México 1810 – 1910*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 122.

<sup>187</sup> Junto con Chiapas y con casi la mitad de la media de PIB per cápita de todo el país, en los censos de 2010 Oaxaca mostraba los peores indicadores económicos y sociales de la república mexicana. A su vez es el cuarto o quinto estado de la república en gasto por concepto de cultura. “Oaxaca, reserva espiritual de México” era el eslogan de la Casa de la Cultura de México, citado en BLAS LÓPEZ, Cuauhtémoc, *Oaxaca, ínsula de rezagos. Críticas a sus gobiernos de razón y costumbre*, Editorial Siembra, Oaxaca, 2007, p. 193

capaz de sintetizar el fracaso de una feliz llegada a la modernidad, o bien representaba la tenaz resistencia de los pueblos no occidentales a la misma<sup>188</sup>.

Tales debates y visiones enfrentadas sobre Oaxaca condensan debates nacionales y visiones historiográficas de larga data, atravesados por diferentes intensidades ideológicas. La mayor pervivencia del municipio y de la tierra comunal en el territorio oaxaqueño, las características de la comunidad indígena mexicana, los *usos y costumbres*, todo ello ha hecho del territorio oaxaqueño un privilegiado laboratorio para cuestiones tan centrales en la historia mexicana. Pero además, Oaxaca parece resultar un ejemplo significativo del ambiente cultural mexicano, con sus centros culturales, sus omnipresentes yacimientos arqueológicos, artesanías, artistas y proyectos filantrópicos de todo tipo. Dicho estado parece estar al mismo tiempo en la vanguardia y en las raíces de la producción cultural mexicana. Tal como afirmaba Selma Holo en su estudio sobre manejo de patrimonio en Oaxaca,

“Elegí Oaxaca porque es un bello estado implicado en casi todas las memorias cruciales para la historia de la nación. Oaxaca ha experimentado todas las injusticias y se ha involucrado en casi todos los cambios progresivos en México. Su sentido de identidad le permite ser un creciente productor de artistas y artesanos [...] Oaxaca está a la vanguardia con respecto a los asuntos indígenas. Fue el primer estado del país donde a los pueblos indígenas se les reconoció el derecho a elegir a sus autoridades según sus costumbres, lo cual es considerado ahora como un derecho comunitario [...] Oaxaca trazó el camino al crecimiento de la autonomía y de la valoración de los pueblos indígenas en el discurso nacional [...] En este marco dinámico se encuentran los museos de Oaxaca”<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Cuando numerosa bibliografía nos ha mostrado que la trampa de esta perspectiva reside tanto en la inalcanzable referencia de un modelo ideal y universal de modernidad occidental, como en una omnimoda y reprobable modernidad dominadora. Es decir, en no atender a enfrentar y entender las situaciones y necesidades particulares de América con sus propias complejidades históricas. Véase GUERRA, François Xavier, “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina”, en SABATO, Hilda (coord.), *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*, Fondo Económico de Cultura, México, 1997, p. 34.

<sup>189</sup> HOLO, Selma, *Oaxaca en la encrucijada. Manejo del patrimonio y negociación del cambio*, CONACULTA, México, 2008, p. 28 y s.

La segunda parte de nuestro estudio sobre México se centra específicamente en Oaxaca, estado desde donde, efectivamente, surgirá el fenómeno de los museos comunitarios indígenas. Comenzaremos analizando brevemente el contexto oaxaqueño, territorio de especial significación dentro de México, de gran presencia indígena y riqueza patrimonial. Para ello atenderemos a dos claves fundamentales: primero, veremos como las recientes aproximaciones antropológicas en general y la fundamentación de los museos comunitarios de Oaxaca responderán a una visión determinada de la comunidad indígena oaxaqueña, por lo que nos centraremos en lo que parece ha sido la característica más definitoria de dicho estado de la República: la pervivencia del municipio como actor político fundamental. En segundo lugar, daremos una breve panorámica del reciente y vibrante ambiente cultural y político de reconocimiento de derechos indígenas. Una vez definido el contexto específico y analizadas las claves políticas e históricas del territorio, nos adentraremos específicamente en el fenómeno de los museos comunitarios, sus antecedentes, conceptualización y justificación. Importa señalar que los museos comunitarios no surgen *ex novo*, son el resultado de una larga tradición de negociación entre municipios e instituciones oaxaqueños. Rastrearemos las relaciones que mediaron, a través del patrimonio, entre comunidades indígenas e instituciones culturales a lo largo de todo el siglo XX. Para acabar nos centraremos en el análisis de una muestra significativa de diferentes museos comunitarios indígenas que se sitúan en diferentes zonas del escarpado territorio oaxaqueño.

#### 2.2.1.1. La pervivencia del municipio en Oaxaca

La persistencia de pequeños sujetos políticos, repúblicas de indios o posteriores municipios, parece ser una clave política fundamental del territorio oaxaqueño y por tanto un contexto inevitable a la hora de explicar los procesos de empoderamiento patrimonial y de surgimiento de museos comunitarios. Es, además, una de las claves fundamentales de las comunidades indígenas del mundo hispano y la principal diferencia que encontramos respecto al marco anglosajón, producto de diferentes culturas jurídicas: la comunidad indígena hispana trasciende el aspecto étnico refiriéndose al municipio o *pueblo* como actor político fundamental, ligado al territorio y al principio de vecindad;

mientras que en su versión anglosajona, el concepto de comunidades indígenas remitiría a la tribu, al grupo genealógico o étnico y al principio de vasallaje<sup>190</sup>.

Oaxaca es el exponente máximo de la antigua soberanía municipal de los pueblos. Hoy día existen el sorprendente número de 570 municipios. Si tenemos en cuenta que en toda la República existen solo 2445, que el segundo estado en número de municipios sería Puebla con 217, y que otros estados como las Californias solo cuentan con cinco cada uno, nos daremos cuenta de que uno de los rasgos definitivos de la región se halla en su atomización territorial. Además de dicha división municipal, más de 10.000 pequeñas comunidades forman una compleja red jerárquica y diversa, de cabeceras, agencias y rancherías, mestizas o indígenas, habitadas por 15 de los 62 grupos étnicos que posee el país, y caracterizadas también por la migración de sus habitantes a otras demarcaciones y a Estados Unidos.

Las explicaciones sobre el carácter de Oaxaca en cuanto que mosaico de municipios y reducto del gobierno local e indígena suelen darse en varios niveles. Entre las más antiguas y persistentes están aquellas que aluden a lo áspero de su geografía, pero si bien es cierto que Oaxaca tiene la orografía más accidentada de México, también lo es que la historia lo ha probado más como nudo de comunicaciones que como barrera entre pueblos o “zonas de refugio”. Otras explicaciones se centran en su gran presencia indígena, y, efectivamente, Oaxaca es la entidad federativa con el mayor número de población indígena de todo el país, pero acaso esto sería consecuencia de la pervivencia del municipio y no su causa, pues otras regiones partieron con la misma presencia indígena y algunas actuales con parecido ratio —como Chiapas o Yucatán— no gozan del mismo nivel de autogobierno local o de municipalización<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Ahondaremos en esta comparación, a nuestro modo de ver esencial, durante todo el presente trabajo. Para el aspecto histórico de la misma véase HERZOG, *Vecinos y extranjeros...op. cit.*; y QUIJADA, Mónica, “La lenta configuración de una Ciudadanía cívica de frontera”, en QUIJADA, *De los cacicazgos a la ciudadanía. Sistemas políticos en la frontera, Rio de la Plata, siglos XVIII-XX*, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, 2011, p. 149 – 285.

<sup>191</sup> Según los censos del año 2000 se calcula que aproximadamente uno de cada dos habitantes del estado habla alguna de las 16 lenguas indígenas de la región o forma parte de lo que se denomina como un hogar indígena. Los indígenas, entre los que destacan los zapotecas y los mixtecos, representarían así el 47,9% del total del Estado y el 14,5% de los que residen en territorio nacional, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, *Región Sur. Tomo 1. Oaxaca: Condiciones Socioeconómicas y Demográficas de la Población Indígena*, México, 2008, p. 13.

Otras explicaciones, más recurrentes, son aquellas que se despliegan sobre los ejes de autonomía – heteronomía (o resistencia – participación) respecto a la vida política y nacional del país y del estado. Entre las primeras se suele subrayar el irredento carácter de resistencia de las comunidades frente a la dominación colonial, liberal o capitalista, que continuaría con ligeras diferencias hasta el día de hoy. Hasta el punto de establecer, dicha corriente historiográfica y, sobre todo, antropológica, un total antagonismo entre las comunidades campesinas e indígenas frente a la nación y la vida nacional. Tal como afirmaba Jean Meyer para el siglo XIX, “las comunidades campesinas están fuera de la vida política nacional y no conocen el gobierno del estado o de la nación: se alzan para defender sus tierras y su autonomía”<sup>192</sup>. Desde la antropología crítica, de la que beberá gran parte de la fundamentación de los museos comunitarios, también se pondría el acento en la resistencia —en el antagonismo que supondría la comunidad indígena frente a la modernidad y el Estado— como la principal cualidad histórica que caracterizaría a los pueblos indígenas de Oaxaca<sup>193</sup>.

Otras coordenadas que caracterizarían las visiones y explicaciones sobre la pervivencia de la comunidad indígena en Oaxaca sería el que formarían los ejes de inmutabilidad o adaptación de las mismas. Una abundante literatura se ha afanado en sugerir una consustancial continuidad —a veces exageradamente convertida en imperturbabilidad— en la organización y autonomía de las comunidades indígenas mexicanas. Desde el *altépetl* mesoamericano —unidad política básica prehispánica equiparada tradicionalmente a los pequeños y relativamente autónomos señoríos— a los posteriores *pueblos de indios* y finalmente a los municipios<sup>194</sup>. Lo cierto es que sería difícil encontrar

---

<sup>192</sup> MEYER, Jean, *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821 – 1910)*, Sep Setentas, México, 1973, p. 31. Véase también ESCALANTE, *Ciudadanos imaginarios*, op. cit.

<sup>193</sup> Tales visiones serán abordadas críticamente y más en profundidad en el apartado siguiente, cuando afrontemos la justificación de los museos comunitarios de Oaxaca. Una visión que comparten multitud de antropólogos e historiadores en el INAH Oaxaca. Véase BONFIL BATALLA, Guillermo, “Las nuevas organizaciones indígenas. Hipótesis para la formación de un modelo analítico”, en *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, Tomo I, INI / CIESAS / INAH, México, 1995; o QUIJANO, Aníbal, “El ‘movimiento indígena’, la democracia y las cuestiones pendientes en América Latina”, en *Polis* [En línea], 10, 2005, última vez consultado 20/6/2016, URL : <http://polis.revues.org/7500>.

<sup>194</sup> Nada más lejos de la realidad, los grandes cambios en las comunidades están estudiados en profundidad por diferentes autores, que suelen señalar grandes diferencias entre el paradigma del centro de México y el sur. Margarita Menegus señala como fueron desapareciendo los antiguos “señores étnicos” durante el siglo XVI víctimas en realidad de un universo indígena en crisis: caída demográfica, crisis de producción de los nativos, descomposición interna de los pueblos del centro —pero no del sur— de México, “es ahí donde se inserta la política de congregación, el proceso de redistribución de la tierra, la introducción del cabildo indígena y la reestructuración del sistema tributario”, MENEGUS, Margarita, “La destrucción del señorío indígena y la formación de la república de indios en la Nueva España”, en BONILLA, Heraclio, *El sistema*



una institución de mayor raigambre latina que el municipio —por ello, como ya advertimos anteriormente, no es casualidad que *comunidad*, *municipio* y *patrimonio*, quizás los tres términos exactos en cuyo entrelazamiento se desarrolla el presente trabajo, tengan la misma raíz legal, *munus*, en cuanto que principio legal que obligaba a la reciprocidad entre individuos—; pero a la misma institución del municipio se le adherirían concepciones indígenas; y aquí encontramos un nuevo debate<sup>195</sup>. Gran parte de la historiografía —Charles Gibson para el Valle de México, y su adaptación a Oaxaca por Rodolfo Pastor— vería la comunidad indígena o pueblo como producto de la fragmentación o pulverización civilizatoria que produciría la dominación española<sup>196</sup>. Marcello Carmagnani, en contraposición, pondría el acento en la flexibilidad y la capacidad de adaptación y recomposición territorial de los pueblos indígenas oaxaqueños a través de la comunidad<sup>197</sup>. Para los primeros, la comunidad indígena era resultado e imposición —extrapolable hasta el día de hoy— de la dominación española; para el

---

*colonial en la América Española*, Crítica, Barcelona, 1991, p. 46. Posteriormente la Constitución de Cádiz convirtió en municipios a los pueblos con más de 1000 habitantes, incluso en algunos casos con menos, disolviendo el poder oligárquico de los antiguos cabildos y diseminándolo entre una miríada de pequeños rurales. Nueva España pasaría así de 200 a 1205 municipios, véase ANNINO, Antonio, “Cádiz y la revolución territorial de los pueblos mexicanos, 1812-1821”, en ANNINO, Antonio (coord.), *Historia de las elecciones en Iberoamérica, siglo XIX. De la formación del espacio político nacional*, FCE, Buenos Aires, 1995. Para posteriormente sufrir un gran envite con las reformas liberales, véase MARINO, Daniela, “La desamortización de las tierras de los pueblos (centro de México, siglo XIX). Balance historiográfico y fuentes para su estudio”, en *América Latina en la historia económica, Boletín de fuentes*, n. 6, 2001, pp. 33 – 44.

<sup>195</sup> La semejanza o coincidencia entre la comunidad latina y la indoamericana no es, ni mucho menos casual, y fue puesta ya de relieve por autores de la época. Y quizás aquí resida el centro de la cuestión de la preeminencia del municipio oaxaqueño: “Pagar los tributos requería de los residentes de un dado pueblo cierto rigor cotidiano, manifestado a través de costumbres asentadas y coordinadas por oficiales elegidos localmente. Al mismo tiempo, la obligación de tributar anclaba una autonomía comunitaria ligada a la tierra, y específicamente tierras colectivas de las cuales se satisfacían las demandas tributarias. Esto no fue una simple concesión a la explotación. Solórzano Pereira asemejó los pueblos de indios a las municipalidades romanas, que se establecían para un propósito benéfico al bien común. Precisamente porque servían al bien común, estas comunidades tenían especial estado legal, de manera que se les prohibía a españoles y castas entrar en ellas, para que los residentes viviesen “con más libertad y paz”, y así pagar sus tributos a buen tiempo”, SOLÓRZANO PEREIRA, *Política indiana*, vol. I:519 (2.24.29-31); *Recopilación* 2:200v-201r (6.3.21-23; 6.1.10), citado en OWENSBY, Brian, “Comunidades indígenas y gobernanza en la época de la independencia. Antecedentes virreinales, transformaciones decimonónicas”, conferencia *Declaraciones de independencia*, Archivo General de la Nación, México, 22 – 24 de septiembre, 2010.

<sup>196</sup> Véase PASTOR, Rodolfo, *Campesinos y reformas: La mixteca, 1700-1856*, El Colegio de México, México, 1987.

<sup>197</sup> “La territorialidad india se caracteriza por presentar una fuerte flexibilidad: periodos de fragmentación territorial se alternan con periodos de recomposición territorial. Esta evidencia nos ha hecho abrigar serias dudas sobre la validez de la imagen historiográfica corriente que atribuye a la Conquista y al contexto colonial la tendencia a la fragmentación de la territorialidad india en un sinnúmero de pequeñas entidades —“comunidades”— tendencialmente autosuficientes recogidas por gobiernos indios que no son otra cosa que simple “instrumento del poder español para la explotación del resto de la población indígena”, CARMAGNANI, Marcello, *El regreso de los dioses: el proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 53.

segundo, era muestra de la capacidad de adaptación a los diferentes envites (conquista, reformas liberales del XIX y, sobre todo, las reformas del siglo XX) pero también de la continuidad de ciertas concepciones indígenas territoriales.

Estas coordenadas son especialmente importantes para las perspectivas acerca del patrimonio que encontraremos en los museos comunitarios, pues instituciones claves reivindicadas en los mismos (tales como el sistema de cargos, las tierras comunitarias, el tequio, las mayordomías...) lo serán en cuanto que piezas fundamentales de la identidad comunitaria y prueba de su resistencia inmemorial ligada a un pasado prehispánico. Sin embargo, tal como han subrayado numerosos autores, las repúblicas o los pueblos de indios podían ser contemplados como bastiones de tradiciones indígenas más coloniales que prehispánicas, como depositarios de la identidad corporativa del pueblo, pero también como el órgano administrativo de un estado que buscaba la unidad nacional, esto es, como un agente fundamental del estado<sup>198</sup>. Efectivamente, entre estos ejes de inmutabilidad y adaptación, de resistencia y colaboración, parecen haberse enfrentado las diferentes, y a veces antagónicas, concepciones sobre la comunidad indígena mexicana.

Otras visiones, sin embargo, atenderán a lo político como mezcla entre el conflicto y la colaboración, centrándose en las diferentes respuestas que se habrían dado en la región entre las repúblicas o municipios y los poderes centrales, en el enfrentamiento y colaboración secular entre la soberanía municipal (la que atañe a *los pueblos*) y la soberanía nacional (la que atañe al *pueblo*), las comunidades entre y contra sí, y entre y contra el Estado<sup>199</sup>. Desde este punto de vista, Oaxaca sería algo así como una especie de biocenosis política en la que la comunidad indígena sería más un actor político

---

<sup>198</sup> GUARDINO, Peter, “El nombre conocido de la República. Municipios de Oaxaca, de Cádiz a la primera República Federal”, en ORTIZ ESCAMILLA, Juan y SERRANO ORTEGA, José Antonio (Eds.), *Ayuntamientos y liberalismo gaditano en México*, El Colegio de Michoacán – Universidad Veracruzana, México, 2007, p. 232.

<sup>199</sup> Punto clave sería la Constitución de Cádiz que convertiría al municipio en una “célula política básica detentadora de soberanía y de las comunidades locales en fuentes de derechos políticas”, con “la conversión del municipio en un poder que limitaba la capacidad de injerencia del Estado en las sociedades locales, siendo en la pervivencia de las libertades territoriales y corporativas donde se produjo el primer choque entre los dos formatos representativos” y “la utilización por parte de las comunidades indígenas de los mecanismos de representación política para reproducir, en un nuevo contexto, su territorio, sus jerarquías y su autonomía, pudiéndose afirmar que aunque existió una abolición formal de la tradicional estructura comunitaria, ésta se mantuvo gracias a su articulación con el nuevo sistema de representación política”, IRUZOQUI, “La ciudadanía en debate...”, *op. cit.*, p. 24.

insoslayable que un autónomo reducto de resistencia. Un contexto, en definitiva, donde se conjugaría sin contradicción tanto el conflicto como la solidaridad<sup>200</sup>.

Desde esta perspectiva la historia de Oaxaca atendería a una especial necesidad de pacto. Primero durante la Colonia y, sobre todo, entre los reformadores liberales decimonónicos<sup>201</sup> —con una versión homogeneizadora y unitaria que se materializaba en la nación como condición para el progreso— y una visión pluralista y corporativa indígena, tendente a armonizar la diversidad del cuerpo social y político. Dicho de otra manera, era la tensión dada entre el principio comunitario de *vecindad* (“el vecino es siempre un hombre concreto, territorializado, enraizado”<sup>202</sup>) y el principio, en suma abstracto e igualador, de *ciudadanía*. La especial persistencia del municipio en Oaxaca, por tanto, vendría dada por el desarrollo por parte de la elite oaxaqueña de un modelo único para dirigir la política local, de un pacto con una ingente población indígena que conseguía por su parte un importante espacio político<sup>203</sup>. Ese pacto en parte era una respuesta a la difícil geografía física, social y cultural del territorio y, con sus idas y venidas, se alargaría desde la Constitución estatal de Oaxaca del 10 de enero de 1825 (que, basada en Cádiz, sería la que otorgaría su singularidad dentro de la república<sup>204</sup>)

---

<sup>200</sup> Véase QUIJADA, “Sobre ‘nación’...”, *op. cit.*

<sup>201</sup> El siglo XIX es, por tanto, fundamental porque las comunidades responderían a las presiones liberales insistiendo en la necesidad de las prácticas y experiencias virreinales, resumidas por Brian Owensby en “el derecho a buscar el amparo real, expresado a través de innumerables litigios y peticiones; una concepción de la tierra y la propiedad enraizada en nociones de irreductible localidad y utilidad en relación a la supervivencia comunitaria y el pago de los tributos; una concepción de libertad individual y colectiva articulada en relación a la obligación tributaria y basada en compromisos lugareños, ligados a la expectativa de apelación directa a la justicia real; confesión de la inescapable condición de tributario y reconocimiento explícito, tanto por los súbditos indígenas como por la corona, que el pago de los tributos abarcaba el bien común; una cultura de autonomía y autogobierno local efectuada por elecciones anuales a nivel local; y una visión colectiva centrada en la idea de la justicia como principio básico para asegurar el buen gobierno”, OWENSBY, Brian, *op. cit.*, p. 5.

<sup>202</sup> GUERRA, François Xavier, *op. cit.*, p. 42.

<sup>203</sup> “A mi juicio, la producción de los pueblos de indios y su participación en el mercado regional, así como sus contribuciones fiscales incidieron en la elaboración de la legislación estatal. Por estas razones los legisladores oaxaqueños preservaron en la constitución de 1825 varias formas de organización política y económica colonial y de esta manera coadyuvaron a la fragmentación del territorio y a la proliferación de numerosas municipalidades”, véase MENDOZA GARCÍA, Edgar, “La conformación de municipalidades en Oaxaca: ¿Un pacto republicano entre 1825 y 1857?”, en SÁNCHEZ SILVA, Carlos, *Historia, sociedad y letratura de Oaxaca. Nuevos enfoques*, UABJO / IEEPO, Oaxaca, 2004, pp. 91 – 121; y GUARDINO, *op. cit.*

<sup>204</sup> Reconociendo una singularidad única en sus provisiones sobre administración local, pues establecía la común norma de formación ayuntamientos en pueblos de más de 3000 habitantes, pero además mandaba gobiernos “en todas las poblaciones del estado, designados, como reza la propia constitución, con *el conocido nombre de república*, una referencia clara a las antiguas repúblicas de indios. Además, las repúblicas no estarían sujetas a los ayuntamientos. Eran autónomas como estos últimos y con las mismas atribuciones [...] “[s]in instituciones similares a la república [de indios] no se podría administrar a la población dispersa del estado. Además, establecer gobiernos autónomos en todos los pueblos evitaba que cualquiera de ellos dominara a sus vecinos, por lo menos en cuanto a la política, puesto esto hubiera sido

hasta la reciente implementación de los “usos y costumbres”<sup>205</sup>. Desde este punto de vista, como veremos, el fenómeno de los museos comunitarios podría ser contemplado como víctima de un pacto, enmarcado en las concepciones museológicas y patrimoniales postsesentayochistas, entre instituciones centrales y las propias comunidades indígenas, por el control del patrimonio y a favor de la autonomía de las comunidades indígenas en un marco de desregulación y descentralización estatal.

#### 2.2.1.2. ‘Usos y costumbres’

Uno de los acontecimientos más relevantes en el campo político de las comunidades indígenas actuales de Oaxaca ha sido el reconocimiento legal de los usos y costumbres. Dicho proceso ha de ser enmarcado en un clima mundial, y muy especialmente latinoamericano, de reconocimiento de derechos diferenciados, de reformas constitucionales que los amparasen, de movimientos indígenas y de demandas de reconocimiento de identidades culturales de todo tipo. Todo ello ha sido agrupado en aquello que se ha venido a llamar “multiculturalismo”, esto es “el reconocimiento de la coexistencia de grupos culturales diferentes, dentro de un mismo estado nacional”<sup>206</sup>. Surgido a finales del siglo XX en un contexto global caracterizado por el neoliberalismo y la globalización vendría a transformar enormemente las relaciones entre estados y

---

causa de conflictos continuos. Establecer las repúblicas constitucionales también fue un reconocimiento de la cultura política indígena, que tenía sus propias instituciones para lograr el bien público, mantener el orden y, por supuesto, cobrar impuestos”, GUARDINO, *op. cit.*, p. 223.

<sup>205</sup> Pasando por las reformas de Benito Juárez, el más insigne oaxaqueño, quien a pesar de que actualmente es descrito por parte de la historiografía como personaje que abandonaría sus raíces zapotecas, fue partidario en cuanto que gobernador de aunar las normas republicanas con la antigua cultura política indígena. “Desde antes del establecimiento del sistema federal los pueblos del Estado han tenido la costumbre democrática de elegir por sí mismos a los funcionarios que con el nombre de alcaldes y regidores cuidaban de la policía, de la conservación de la paz y de la administración de los fondos comunales. Esta costumbre benéfica fue robustecida por el sistema federativo, otorgándose a los pueblos la facultad de elegir a los miembros de sus ayuntamientos y repúblicas, y reglamentándose las obligaciones y derechos de estas corporaciones [...] Restablecida la federación los pueblos han recobrado no solo sus ayuntamientos y repúblicas, sino el derecho de elegirlos conforme a sus antiguas costumbres, quedando así organizada la administración local de las municipalidades, de una manera que lejos de obstruir espedita la marcha de la administración general del Estado”, JÚAREZ, Benito, *Esposición que en cumplimiento del artículo 83...*, Impreso por Ignacio Rincón, Oaxaca, 1848, p. 12, citado en GUARDINO, *op. cit.* 228.

<sup>206</sup> Para un conceptualización del término véase BARABAS, Alicia, “Multiculturalismo, pluralismo cultural e interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios”, en *Configurações* [En línea], 14, 2014, URL: <http://configuracoes.revues.org/2219>, última vez consultado 23/5/2016 y GIRAUDO, Laura y MARTÍN SÁNCHEZ, Juan, “Neoindigenismo y movimientos indígenas en América Latina”, en MALAMUD, Carlos, ISBELL, Paul y TEJEDOR, Concha (eds.), *Anuario Iberoamericano 2008*, Ediciones Pirámide, 2008, pp. 63 – 76.

poblaciones indígenas<sup>207</sup>. Uno de los principales despliegues de todo este proceso sería precisamente el relativo al cuestionamiento de los procesos de construcción de los patrimonios nacionales y el reconocimiento de los patrimonios de los pueblos indígenas.

La implosión cultural resultante de los variados movimientos de 68 iría encaminada en tal sentido: comenzaría la educación bilingüe en los pueblos, nuevas oportunidades para la formación de intelectuales y profesionales indígenas, y a reconocerse el derecho de las comunidades a elegir a sus representantes de acuerdo a sus procedimientos tradicionales. No se debería tanto, como afirma Laura Giraudo, a “la movilización de la población indígena —que siempre ha sido sujeto activo de la historia latinoamericana— cuento a su visibilización, en la creciente politización de las categorías étnicas y en el papel que han adquirido a nivel nacional e internacional las organizaciones indígenas”<sup>208</sup>. Especialmente en México, la configuración actual estaría determinada por la crítica hacia las medidas indigenistas típicas de las políticas posrevolucionarias, concebidas ahora como un instrumento al servicio de la continuación de una situación colonial. Tales medidas profundizaron los llamamientos de la antropología crítica y los movimientos sociales hacia una mayor autonomía indígena dentro de los estados. Autores como Guillermo Bonfil o Enrique Florescano abogaron por volver a mirar hacia lo indígena, como alternativa a lo moderno u occidental, “estaban convencidos de que México funcionaría mejor en el mundo moderno si recuperara y se apropiara de alguna sabiduría del México profundo (el indígena)”<sup>209</sup>. Por su parte los denominados como nuevos movimientos indígenas se incrementarían espectacularmente, pivotando claramente desde el concepto de clase al de etnia, y alumbrados por una ideología que se denominaría como “indianismo”. Dicha ideología estaría definida principalmente por la autodeterminación indígena, y formada, según Rodolfo Stavenhagen, por cinco ejes: definición y estatus legal, derecho a la tierra, identidad cultural, organización social y costumbre jurídica y participación política<sup>210</sup>.

---

<sup>207</sup> Charles Hale incluso llegará a hablar de “multiculturalismo neoliberal”, HALE, Charles, “Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala”, en *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, n. 3, 2002, pp. 485 – 524.

<sup>208</sup> Para un análisis global de dicho proceso véase GIRAUDO, *Ciudadanía y derechos indígenas... op. cit.*, p. 9.

<sup>209</sup> HOLO, Selma, *op. cit.* p. 52.

<sup>210</sup> STAVENHAGEN, Rodolfo, “Las organizaciones indígenas: actores emergentes en América Latina”, en GUTIÉRREZ, Manuel (comp.), *Identidades étnicas*, Casa de América, Madrid, 1997, p. 27.

Dos acontecimientos marcarían en México el debate en torno a los derechos de los pueblos indígenas: la conmemoración de los quinientos años del descubrimiento de América y la rebelión zapatista de enero de 1994 en Chiapas. Los cambios legales resultantes de este clima propiciatorio estuvieron centralizados en las reformas constitucionales de 1992 (impulsada por Carlos Salinas de Gortari en la que se reconocía la “composición pluricultural de la nación mexicana”) y otra vez reafirmados en 2001. En 1995 se reformaría la legislación oaxaqueña para establecer la posibilidad de elección de autoridades por “usos y costumbres”<sup>211</sup>. Otras medidas como la Ley de Cultura de 1996 y la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas de Oaxaca 1998 profundizarían en el mismo sentido.

Se materializaba así, en una de las regiones más diversas étnica y lingüísticamente de todo América, el debate mundial en torno al multiculturalismo y al *derecho a la diferencia y a la identidad* de los pueblos indígenas. Este proceso no ha de ser contemplado como una definitiva liberación de los pueblos indígenas, sino como la última modulación de una cuestión, la “cuestión indígena” podríamos decir, que se remonta a época colonial, y en la que se mezclan tanto rupturas como retornos. Entre los retornos y los despliegues que aquí más nos interesan encontramos el reconocimiento del derecho consuetudinario o costumbre jurídica. Una vez más este reconocimiento yacía en la consideración autoritaria y centralizadora de un orden jurídico enmarcado en el proceso de construcción nacional decimonónico (proyecto que precisamente se avino a superar la pluralidad jurídica típica del antiguo régimen). Aunque dichas reformas no significaron la desaparición de la costumbre, que de hecho siguió vigente en regiones específicas como Oaxaca, en años recientes se rescataría formalmente como parte de los derechos distintivos de los pueblos indígenas. Precisamente (al igual que en la constitución estatal de 1825) una de las principales justificaciones que se adujeron en su momento para reconocer el sistema jurídico dual en el estado fue la estabilidad política, disminuir la conflictividad electoral a nivel municipal<sup>212</sup>. Como afirma la propia ley, “reconocer y

---

<sup>211</sup> El 30 de agosto de 1995 se aprobaría la reforma al Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales de Oaxaca, para dar pleno reconocimiento y respeto a los procedimientos tradicionales de constitución de las autoridades municipales en los pueblos indígenas. Ese mismo año 412 municipios de los 570 del Estado designaron libremente a sus autoridades.

<sup>212</sup> Sin embargo, en los municipios gobernados por usos y costumbres han aumentado desde 1995 los conflictos postelectorales (5% en 1995 a 11% en 2004) mientras disminuyen en los regidos por el sistema de partidos políticos de un 30% en 1995 a un 16% en 2004.

respetar a los pueblos indígenas no sólo es un imperativo moral y político, sino una condición de la paz social”<sup>213</sup>.

Con *usos y costumbres* nos referimos a un conjunto de normas y prácticas relacionadas con el derecho consuetudinario y con prácticas de tipo comunitario, y basadas en un imperativo de servicio a la colectividad al que, en teoría, han de estar sujetos todos los individuos activos de la misma. En particular, la legislación oaxaqueña ha denominado usos y costumbres a los sistemas normativos de las comunidades indígenas que se contraponen a los sistemas jurídicos modernos o constitucionales. Según los Procedimientos Electorales de Oaxaca, libro IV, Artículo 110: “Serán considerados municipios de Usos y Costumbres aquellos que [...] han desarrollado formas de instituciones políticas propias diferenciadas e inveteradas, que incluyan las reglas internas o procedimientos específicos para la renovación de sus ayuntamientos de acuerdo a las constituciones federal y estatal en lo referente a los derechos de los pueblos indígenas”<sup>214</sup>. Tales instituciones y costumbres propias de las comunidades oaxaqueñas muchas veces coinciden con las del resto del país, muchas otras difieren de región en región. En su aplicación han presentado diversos problemas y han sido igualmente objeto de crítica. Según Tau Anzoátegui los problemas vienen dados en tres campos: las dificultades en su definición, la compleja relación con la interpretación del pasado y con los “usos y costumbres” coloniales, y, sobre todo, los conflictos jurisdiccionales con las diversas competencias coloniales. Críticas más específicas denunciarían en su aplicación desde la carencia de un verdadero sufragio universal y voto secreto, a la no igualdad política de los ciudadanos en un marco interpretativo tendente a considerar a la comunidad como un todo armónico. Según un estudio de los 412 municipios que desde un principio se rigieron por el sistema de usos y costumbres, en el 81% de ellos no había voto secreto, el 18% no permitía la participación de mujeres y el 21% impedía la participación de ciudadanos que habitaban fuera de la cabecera municipal<sup>215</sup>.

A pesar de ello costumbre y tradición indígena son claves fundamentales para entender la historia y la política de un territorio como Oaxaca: en el pasado se las consideró

---

<sup>213</sup> *Ley de derechos de los pueblos y comunidades indígenas del estado de Oaxaca*, Gobierno del Estado de Oaxaca, Procuraduría para la defensa del Indígena, 21 / 3 / 1998.

<sup>214</sup> *Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales de Oaxaca*, 1997, pp. 208 – 209.

<sup>215</sup> EISENSTADT, Todd, “Usos y costumbres and postelectoral conflicts in Oaxaca, México, 1995 – 2004: an empirical and normative assessment”, en *Latin American Research Review*, vol. 42, n.1, 2007, p. 63.

características del rezago frente al progreso de la nación, luego como marcadores indígenas usados por la antropología, y ahora como patrimonio a conservar y exhibir por las propias comunidades en la mayoría de los museos comunitarios que estudiaremos. Especialmente las relativas a la elección de autoridades, el sistema de cargos y el tequio. La elección propia y según la costumbre de las autoridades municipales supone una de las principales claves de bóveda del sistema denominado, y recientemente sancionado constitucionalmente, como *usos y costumbres*. Esto significa que no existen partidos políticos en la comunidad y, por tanto, se suele considerar que la comunidad goza de mayor autonomía por no haber injerencia política externa —hasta tal punto que la Red de Museos Comunitarios de América, en una de las pocas definiciones que se tienen del museo comunitario, lo considera requisito indispensable para tal consideración, como veremos—. La elección de autoridades se realizaría anualmente y mediante asamblea y / o consejo de principales (aquellos habitantes que ya han realizado toda la escala de cargos). La celebración de dichas asambleas y la elección de autoridades varía enormemente de una comunidad a otra, siendo habitual que en muchas no participen mujeres. Es ciertamente muy común que en la mayoría de los museos comunitarios nos encontremos paneles dedicados a exhibir y homenajear a las principales autoridades del pueblo, presidentes o agentes municipales, dependiendo de la categoría de la comunidad.

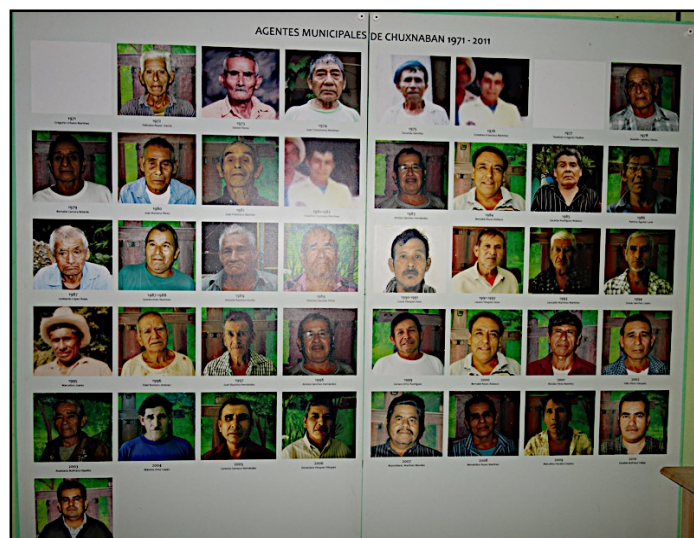


Imagen 4. “Agentes municipales de Chuxnabán 1971 – 2011”. Exhibición de la sucesión de agentes municipales en el museo comunitario de San Juan Bosco Chuxnabán, en la Sierra Mixe. Foto: Manuel Burón.



Continuando con lo anterior, el manejo público de la comunidad se lleva a cabo mediante un complejo sistema de cargos que es jerárquico, rotativo y ascendente, y suele estar compuesto con más o menos modificaciones, por topil, mayor, regidor, síndico, alcalde y presidente. Idealmente todo miembro de la comunidad debería recorrer todo el escalafón comunitario, sin embargo diferencias de sexo y privilegio suelen corregir tal visión<sup>216</sup>. Se calcula que casi dos terceras partes de los municipios existentes en Oaxaca utilizan el sistema de usos y costumbres para la elección de autoridades.

Imagen 5. “Sistema de cargos por usos y costumbres”. Panel expositivo que muestra el escalafón propio de un sistema de cargos, en este caso en el museo comunitario de San Francisco Cajonos, en la Región Sierra Norte. De esta manera la tradición organizacional municipal es al mismo tiempo herramienta de gobierno y patrimonio comunitario. Foto: Manuel Burón.

<sup>216</sup> Existe numerosa literatura académica debatiendo el origen prehispánico, colonial o postcolonial del sistema comunitario de cargos civiles y religiosos. Si bien a nivel coloquial o político se tiende a subrayar aquellos elementos que pudieran provenir de época prehispánica —en la legislación electoral específica de Oaxaca se subraya su carácter “inveterado”— a nivel académico parece decantarse por la mayor cercanía en el tiempo de tales instituciones, CHANCE, John y TAYLOR, William, “Cofradías and cargos: an historical perspective on the Mesoamerican civil-religious hierarchy”, en *American Ethnologist*, vol. 12, n. 1, 1985, pp. 1 - 26

similar en el futuro. Tradicionalmente no todo el mundo estaba sujeto al mismo, pudiéndose excluir a autoridades civiles, principales, mujeres, niños o incluso músicos<sup>217</sup>. Los días de tequio se llevan a cabo por disposición de la autoridad municipal cada vez que el interés colectivo así lo exija, ya sea arreglar un camino, reparar una calle o, como en muchos casos, la construcción e ideación de un museo.

La mayor parte de la creciente literatura que existe sobre museos comunitarios aludirá a la importancia de la institución del tequio —así como de asambleas comunales— como una de las claves de que Oaxaca haya sido epicentro de la museología comunitaria e indígena, tanto de México como de Latinoamérica. Numerosos autores no han dejado de señalar cómo una de las principales causas del éxito de la museología comunitaria en el estado de Oaxaca fue precisamente la tradición organizacional de sus comunidades locales; de tal manera que “la singular sostenibilidad social que caracteriza a los museos comunitarios, en relación a otras experiencias de este tipo existentes en diferentes lugares de América Latina y del mundo, puede explicarse en parte por ciertas matrices culturales tradicionales preexistentes”<sup>218</sup>. De tal manera que lo que haría precisamente funcional al museo comunitario oaxaqueño serían las cualidades de reciprocidad y horizontalidad propias —a través de sus instituciones: mayordomías, tequio, sistema de cargos, etc.— de sus comunidades indígenas<sup>219</sup>. Ello será evidente hasta el contenido expositivo de los

---

<sup>217</sup> NAHMAD, Salomón, *Los mixes*, INI, México, 1965, p. 73.

<sup>218</sup> Para gran parte del aspecto organizacional y de fundamentación de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca nos hemos remitido al trabajo de SEPÚLVEDA, Tomás, *Museología y comunalidad. Una aproximación al estudio de los museos comunitarios de Oaxaca*, tesis de maestría, Universitat de Barcelona, 2011, p. 34.

<sup>219</sup> Véase por ejemplo CAMARENA, Mario, MORALES Teresa y NECOECHEA, Gerardo, “El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal”, en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Para quién? Y ¿Para qué?*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2009, pp. 155 – 168; y SEPÚLVEDA, *op. cit.* “Las tradiciones organizacionales de las comunidades indígenas y campesinas oaxaqueñas, en cuyo seno se apropia, colectiviza y hace sostenible socialmente la herramienta-museo, ha sido y es un factor determinante en los procesos de creación y desarrollo de los museos comunitarios de Oaxaca. Propongo que la singular sostenibilidad social que caracteriza a los museos comunitarios de Oaxaca, en relación a otras experiencias de este tipo existentes en diferentes lugares de América Latina y del mundo, puede explicarse en parte por ciertas matrices culturales tradicionales preexistentes en las comunidades oaxaqueñas”. Otros trabajos de investigación consultados sugieren que la aplicación fallida del modelo de museología comunitaria oaxaqueño se debe precisamente a la carencia de sus particularidades y prácticas étnicas: “Es justo en la comunidad donde se marca la diferencia entre el buen funcionamiento de un museo comunitario y la imitación de este. Las comunidades oaxaqueñas tienen una particularidad, la cual está vinculada con su origen étnico que propicia prácticas y formas tradicionales de organización interna de la población —las mayordomías, el tequio, el sistema de cargos— que requieren de la participación de todos sus integrantes; a diferencia de las comunidades zacatecanas, de origen mestizo, en donde el poder político influye de manera directa en su organización y funcionamiento, siendo la asociación civil una de las vías legales de agrupación social con fines de acción, lo cual provoca que la participación incluyente y totalitaria sea escasa”, FRAUSTO, Fátima, *Alcances y*

museos comunitarios, en la mayoría de ellos se tenderá a subrayar esta cualidad de reciprocidad, mostrando la idea de una comunidad basada en la unión, la cooperación y la resistencia como base de su identidad y su adscripción al territorio<sup>220</sup>.

Desde este punto de vista el surgimiento en Oaxaca de prácticas de museología comunitaria vendría condicionado, al igual que en la pervivencia del municipio y los usos y costumbres, por la consideración de Oaxaca en cuanto que núcleo histórico de resistencia étnica frente a procesos centralizadores o integradores como puedan ser el derecho positivo, la integración de la ciudadanía y, por último, las políticas de construcción de un patrimonio nacional.



Imagen 6. Una de las constantes en los museos comunitario de Oaxaca es la exhibición en cuanto que contenido de la propia práctica museística comunitaria. La propia existencia del museo parece así ilustrar que en la unidad y solidaridad de la comunidad, manifestadas en prácticas como el tequio o el sistema de cargos, reside el éxito del bien común. Exhibición de la participación comunitaria en las diferentes etapas de construcción del museo comunitario en San José Mogote. Foto: Manuel Burón.

*limitaciones de los museos comunitarios en el Estado de Zacatecas*, Tesis de Maestría, Escuela de Conservación, Restauración y Museología – INAH, México, 2015, p. 7.

<sup>220</sup> COHEN, Jeffrey, “Museum Shan-Dany: Packaging the Past to Promote the Future” en *Folklore Forum*, n. 22, vol. 12, Indiana University, 1989, pp. 16 – 36.

### 2.2.2. Contexto, origen y fundamentación de los museos comunitarios mexicanos:

“Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo en que son imaginadas”

Benedict Anderson<sup>221</sup>

Varias son las líneas, tanto museológicas como antropológicas, tanto institucionales como sociales, que confluirán en la aparición del fenómeno de los museos comunitarios de Oaxaca. En primer lugar, nos ocuparemos del contexto museológico, en un ambiente, último cuarto del siglo XX, que hemos de enmarcar en líneas generales con el surgimiento de la Nueva Museología. Este movimiento —nacido de un antiautoritarismo sesentayochista que en México alcanzaría una especial significación— se había caracterizado principalmente por una apertura y mayor integración de la sociedad civil en el museo y en los procesos de gestión del patrimonio cultural. Es conocido como tales innovaciones, provenientes en su mayoría de Europa, aterrizaron en América Latina en 1972 a través de la Mesa de Santiago de Chile de la UNESCO. Allí, con la decisiva participación del museólogo francés Hugues de Varine-Bohan, se establecería el nuevo paradigma museístico: el museo “ha de ser una institución al servicio de la comunidad” debiendo “contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades”<sup>222</sup>. La aplicación de la Nueva Museología en América Latina adquiriría una dimensión especialmente social, hasta tal punto que, según Raúl Andrés Méndez Lugo, en esta revolución museológica, Francia aportaría la dimensión espacial, asociada al territorio; y México, por otro lado, otorgaría la dimensión social<sup>223</sup>. Efectivamente, México sería uno de los principales adaptadores de la Nueva Museología a la realidad americana y, muy especialmente, a través de la museología comunitaria<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FEC, México, 2006, p. 24.

<sup>222</sup> Véase el monográfico que se le dedicó a dicha Mesa Redonda en la revista *Museum*, vol. XXV, n. 3, 1973.

<sup>223</sup> MÉNDEZ LUGO, Raúl, “El ecomuseo como comunidad educadora. Una alternativa al desarrollo sustentable para el patrimonio natural y cultural de México con base en educación-acción”, SEP, México, 2011.

<sup>224</sup> La influencia externa de la ‘nueva museología’ posterior a la Mesa de Santiago, entraría a través del Movimiento Internacional para las Nuevas Museologías, afiliado al Consejo Internacional de Museos (ICOM) perteneciente a la UNESCO. En el cual participarían algunos de los principales artífices de los

Por otro lado, las críticas al indigenismo integracionista y al autoritarismo institucional, trajeron llamamientos a la defensa de la pluralidad étnica. La crisis del régimen priista llevaría a un agotamiento del discurso nacional y de su reflejo en los museos. Dentro del propio INAH se comenzarían a reformar los museos hacia una mayor descentralización en su organización, hacia una popularización y diversificación en sus contenidos, y un menor adoctrinamiento o mistificación en su discurso. La idea era acercar el museo al pueblo, no sólo hacer llegar el museo a un público más amplio —comunidades indígenas incluidas— sino también, en base a un discurso más atractivo, conseguir atraer a más gente. Desde el propio INAH comenzarían a surgir diferentes iniciativas, como exposiciones itinerantes que acudían a colonias populares, el denominado “Programa de Museos Escolares” (1972) o la “Casa del Museo” (1973). Todas ellas claros precedentes de los museos comunitarios fomentadas bajo la administración del antropólogo Guillermo Bonfil. Como afirmaba el propio Programa Nacional de Museos: “El programa de museos comunitarios retoma la buena experiencia pasada de la “Casa del Museo”, y por medio de una intensa labor de promoción, pretende que la población participe en la creación de exposiciones con temáticas afines a sus intereses e inquietudes”<sup>225</sup>.

Sin embargo, sería en los años ochenta cuando el Instituto Nacional de Antropología e Historia entraría de lleno en la ‘nueva museología’. No sería casualidad que lo hiciera entonces cuando, debido a la crisis financiera en el país, sufriría una de las mayores contracciones de presupuesto de toda su historia; y cuando medidas como la popularización de los contenidos, el proceso de descentralización patrimonial, y la idea de que la sociedad participara en el museo —y muy especialmente que las comunidades colaboraran en el cuidado del patrimonio— eran ahora aceptadas con agrado. En 1986 a través de su Programa Nacional de Museos, el INAH plasmaba el cambio de ciclo a través del reconocimiento de los errores cometidos en el pasado, llamando a superar los siguientes aspectos: el mecanismo *homogeneizador del indigenismo*: “el discurso histórico y antropológico que ha predominado en los museos de ese instituto, ha sido aquel que interpreta la historia nacional a través de un enfoque centralista que deforma u

---

museos comunitarios mexicanos posteriores, y que tuvo como hito la Declaración de Oaxtepec (1982) en donde se incidiría en la necesidad de la participación comunitaria, y en una concepción tanto del patrimonio como del museo en cuanto que herramientas de desarrollo, véase MAYRAND, Pierre, “La proclamación de la nueva museología”, en *Museum*, n. 148, vol. XXXVII, n. 4, 1985, p. 200.

<sup>225</sup> INAH, *Programa Nacional de Museos*, México, 1986, p. 7.

oculta la diversidad regional del país y que, por tanto, propone a ciertas manifestaciones culturales como arquetipos de cultura nacional”; respecto al *centralismo patrimonial*: “otro problema que afecta a los museos es la centralización que desde su fundación ha caracterizado al instituto, la cual ha generado una concentración de los museos nacionales y de las colecciones en la capital de la República, en detrimento del desarrollo cultural regional”; o, finalmente, sobre una *excesiva atención a un pasado glorioso* (o desatención a un presente urgente) que Morales Moreno definiría como “museo-momificación”, esto es, la veneración del indio petrificado: “los museos han difundido la idea común de que en ellos se conserva sólo el pasado, y que ese pasado no tiene una relación viva con el presente (...) Los museos tradicionalmente han buscado mostrar el desarrollo histórico a través de colecciones de objetos que se consideran *preciosos*, y los cuales se presentan al público en una exposición evolucionista lineal”<sup>226</sup>.

En resumen, en el clima de crisis del México de los años ochenta, caracterizado por procesos de privatización, desregulación y descentralización, entrarían en confluencia la llegada de la ‘nueva museología’ —con un cariz más social desde un primer momento al aplicarse a la apremiante realidad latinoamericana—, y una tendencia de la disciplina antropológica y los movimientos sociales hacia una pluralidad étnica, azuzada por una disolución de las identidades tradicionales —esto es, nación y clase— provocada a su vez por la crisis del régimen posrevolucionario; todo ello compondría el caldo de cultivo para el surgimiento de los procesos de empoderamiento patrimonial indígena y de los museos comunitarios mexicanos.

Dado este contexto, se comenzó a abrir un campo profesional en torno a una nascente museología comunitaria, proceso que no se llevaría a cabo sin cierto enfrentamiento —entre concepciones, disciplinas y enfoques diferentes— desde dentro del propio INAH<sup>227</sup>. En primer lugar, nos encontraríamos a un grupo de especialistas más afines al aspecto educativo y pedagógico, agrupados en torno al pionero proyecto de la “Casa del Museo” y los “Museos Escolares” bajo el Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios (DESEMEC) cuya dirección y principal figura sería la pedagoga Myriam Arroyo. Con el afán puesto en la educación, el museo comunitario era contemplado como una herramienta educativa y de comunicación puesta al servicio de la

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 6, 7 y 5.

<sup>227</sup> Quizás el más completo análisis de dicho proceso es el que realiza SEPÚLVEDA, *Op. cit.* p. 69 y ss.

comunidad, algo que se acercaba más a los postulados internacionales sobre museología comunitaria, tanto europeos como anglosajones, y especialmente al Movimiento Internacional para las Nuevas Museologías (MINOM) del ICOM.

Por otro, nos encontramos la aproximación a la museología comunitaria que se realiza desde la antropología y, muy especialmente, desde el Centro INAH-Oaxaca donde surgirían la red y la unión de museos comunitarios de tal estado. Dicho grupo seguiría más fielmente los postulados de la antropología crítica de especialistas como Bonfil Batalla o Florescano, elaborando una aplicación más autógena, reivindicativa y descentralizada de la museología comunitaria<sup>228</sup>. Tal corriente, vinculada institucionalmente al CONACULTA y al INAH, se materializaría primero en 1986 con la creación de su primer museo comunitario (Santa Ana del Valle) y en 1991 con la constitución de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO), a la que le seguiría poco después la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos A.C. (UNMCE) y su extensión latinoamericana, la Red de Museos Comunitarios de América (RMCA)<sup>229</sup>. Del éxito de esta propuesta habla que la UMCO posea a día de hoy 18 museos; la UNMCE unos 60 en todo el estado y la RMCA sumaría otros 12 en Centroamérica y otros 22 en América del Sur. Eran todas ellas redes de museos comunitarios formadas por representantes de los diferentes comités o por las autoridades

---

<sup>228</sup> “[E]n 1987, el antropólogo Guillermo Bonfil, quien fungió como director del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) durante el periodo 1971-1976 y fundó el Museo Nacional de Culturas Populares (1982), profundizó en la relación entre la arqueología y el poder público. Bonfil consideraba que la cuestión del museo debía entenderse en el contexto más amplio de lo que en su visión particular aparece como una escisión histórica entre el México imaginario/europeo y el México profundo/indígena. Esta dicotomía no esclarece como ‘lo indígena’ escapa a la trama imaginaria de lo mexicano porque la ‘invención de lo indio’ forma parte de las operaciones museográficas desarrolladas desde finales del siglo XIX”, MORALES MORENO, Luis Gerardo, “Vieja y Nueva Museología en México”, en BELLIDO GANT, María Luisa (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón, 2007, p. 346.

<sup>229</sup> Todas estas organizaciones o redes de museos, así como individualmente cada museo, adquieren recursos a través de diversas instituciones principal y directamente a través de los diversos programas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA) como por ejemplo el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) de Oaxaca, el Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas – CDI, el Programa de Turismo Alternativo en Zonas Indígenas, etc. También el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares. Así como de otras instancias como la Fundación Interamericana (que desde 1987 hasta 2000 proporcionaría gran soporte a la UMCO y, a partir de 2001 dotaría a la UNMCE de una cuantiosa donación para fomentar el desarrollo de las artesanías); la U.S.-México Fund for Culture, la UNESCO, Traditions for Tomorrow, The Arizona Commission on the Arts; Universidades como la Benito Juárez de Oaxaca o la UNAM de México; ONGs, o instituciones extranjeras como la Fundación Rockefeller (apoyaría en específico los talleres de capacitación) BBVA Bancomer, el BID, Sony, “Espor Pur Domain (AED), la Agencia Suiza para el Desarrollo y la Cooperación, museos extranjeros como el de la Cultura de Basilea, por citar sólo algunos.



municipales, asesorados en todo momento por los especialistas del INAH-Oaxaca. Su misión sería el

“Apoyar a cada comunidad participante en la tarea de creación y refuerzo de sus museos comunitarios, para saber quiénes hemos sido, quiénes somos hoy, y quiénes seremos mañana, construyendo un futuro arraigado en los valores ancestrales de nuestros pueblos; unir a todas nuestras comunidades, intercambiando nuestras experiencias y estableciendo una red para hacer frente a nuestros problemas comunes, a escala estatal, nacional e internacional; y reforzar nuestra acción comunitaria en educación formación, promoción del arte local y el turismo comunitario, a través de proyectos colectivos”<sup>230</sup>.



Imagen 7. Mapa promocional de los Museos Comunitarios de Oaxaca con los 18 centros que forman la Unión distribuidos por todo Oaxaca. Nótese cómo la mayor parte de los mismos se encuentra tanto en los Valles Centrales como en la Mixteca. Foto: Manuel Burón.

A analizar dicha corriente —en la que nos centraremos de ahora en adelante— se ha dedicado una amplia bibliografía, tanto desde dentro como desde fuera de México. Por

<sup>230</sup> CAMARENA y MORALES, 2006 citado en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 99.



un lado encontramos la visión dominante, la que llevan a cabo los principales impulsores de la iniciativa de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO) desde el Centro INAH Oaxaca (INAH-DGCP), entre los que destacan los antropólogos Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales. Una visión intestina que incide en los aspectos metodológicos y reivindicativos del proyecto, y que presenta la visión de los numerosos talleres realizados con las comunidades<sup>231</sup>. Otros enfoques afines se acercarán a dicho objeto de estudio desde coordenadas más específicas como pueden ser los estudios subalternos, donde las comunidades indígenas serían entendidas como excluidas del discurso y la vida política nacional<sup>232</sup>; o desde el más puro análisis del discurso y la semiótica, en donde museos comunitarios son interpretados en cuanto que textos museográficos insertos en mecanismos de saber-poder<sup>233</sup>. También es de reseñar como existe una incipiente bibliografía en torno a los museos comunitarios en la que responsables indígenas —generalmente también maestros y antropólogos— de los propios museos teorizan y narran sus experiencias<sup>234</sup>. Algunos otros textos, minoritarios en el propio México, comenzaron a analizar dicha vertiente desde perspectivas críticas, bien entendiendo que en el contexto multicultural de finales de siglo, la dialéctica y la negociación entre las instituciones culturales y las comunidades indígenas era la clave del surgimiento de nuevas museologías y relaciones patrimoniales; cómo dicha nueva aproximación provenía de una muy determinada y definida corriente antropológica que, a pesar de incluir la crítica institucional en el centro de su argumentación, no era ajena, ni mucho menos, a las principales instancias culturales del país; y, finalmente que, a pesar del proceso de democratización y descentralización que suponía la museología comunitaria, el contenido expositivo que las comunidades indígenas presentaban en sus museos sorprendentemente no difería en mucho del discurso y estructura museográfica presentado a nivel nacional, y del cual se debía diferenciar<sup>235</sup>. Ahondaremos en tales cuestiones más adelante.

---

<sup>231</sup> CAMARENA, Cuauhtémoc, *Pasos para crear un museo comunitario*, INAH – DGCP, México, 1994; *La unión de museos comunitarios de Oaxaca en la gestión del patrimonio cultural*, UMCO, México, 2004; *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*, Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo, La Paz, 2009; *Historia de los museos comunitarios en México, IV Taller de Facilitadores de museos comunitarios de las Américas*, UMCO, Oaxaca, 2010.

<sup>232</sup> GAMBOGGI, Ana Laura y MELVILLE, Georgia, “El Museo Comunitario como tecnología social en América latina” en *Revista Digital Nueva Museología*, 2008.

<sup>233</sup> GONZÁLEZ CIRIMELE, “Funcionamiento del poder...”, *op. cit.*, pp. 135 – 159.

<sup>234</sup> GARCÍA ORTEGA, *El museo como recurso descolonizante*, *op. cit.*.

<sup>235</sup> Véase BURÓN, Manuel, “Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica”, en *Revista de Indias*, Vol. LXII, n. 254, 2012, pp. 177 – 212; COHEN, *op. cit.*; ERIKSON,

¿Cuáles son pues las características y las coordenadas sobre las que se sustenta el fenómeno de la museología comunitaria de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (INAH-DGCP)? En primer lugar, una de los principales ejes que definirá la fundamentación de dicha vertiente será una concepción puramente autógena —sin intermedio de instituciones extrañas— de la comunidad en general y del museo comunitario en particular. Con ello ya no se pretendía, como en la ‘nueva museología’, que la población participara en la producción de museos y exposiciones, sino que el museo surgiera y fuera totalmente controlado e ideado por la comunidad en base a sus propios valores y tradiciones. Se trataba, en definitiva, de una aplicación al campo patrimonial y al marco oaxaqueño de las Declaraciones de Barbados (anteriormente comentadas) y sus llamados al desarrollo endógeno y la autonomía comunitaria<sup>236</sup>. Las afirmaciones en este sentido son numerosas, llegando a apuntar sus principales impulsores, que “el nuevo proyecto de los museos comunitarios surge como una necesidad de las comunidades por el resguardo de su patrimonio”<sup>237</sup>. “El museo comunitario nace de la iniciativa de un colectivo [...] no responde a decisiones de autoridades centrales, ni en su contenido ni en su operación”<sup>238</sup>. A su vez, la página web de la red de museos comunitarios aporta siete puntos de diferenciación con el museo tradicional, que en realidad se podrían resumir en uno: el museo como autorrealización exclusiva de la comunidad: “1) La iniciativa nace de la comunidad, 2) Se desarrolla a través de la consulta comunitaria, 3) El museo cuenta historias con la visión propia de la comunidad, 4) Una instancia organizada de la comunidad dirige el museo, 5) El museo responde a necesidades de la comunidad, 6) El museo fortalece la organización y la acción comunitaria, y 7) La comunidad es dueña del museo.”<sup>239</sup> Efectivamente, se considera que el museo surge, se idea, se construye y se posee en exclusiva desde dentro de la comunidad, “el museo es una necesidad, surge de la comunidad [...] y de la inquietud de

---

Patricia P., “So My Children...”, *op. cit.*; y MORALES MORENO, “Los espejos transfigurados...”, *op. cit.*

<sup>236</sup> Y la denominada como “teoría del control cultural” llamamiento de la antropología a que las comunidades controlaran sus procesos culturales sin mediación de especialistas ni instituciones, véase BONFIL BATALLA, Guillermo, “La teoría del control cultural”, en *Anuario antropológico*, Universidade de Brasília, 1988, pp. 13 – 53.

<sup>237</sup> CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa *Seminario: Museos, redes y comunidades locales en América*, Universidad de Barcelona, 2010, citado en SEPÚLVEDA, *Op. cit.* p. 85. [la cursiva es nuestra].

<sup>238</sup> CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, Ponencia “El concepto del museo comunitario: ¿Historia viviente o memoria para transformar la historia?”, en *Construyendo el Museo Comunitario, Encuentro de Comunidades y Experiencias de Gestión Cultural*, Caracas, 2007.

<sup>239</sup> Recurso web: [www.museoscomunitarios.org](http://www.museoscomunitarios.org), última vez consultado: 2/11/2015.

la comunidad por preservar su patrimonio”; siendo algo así como una emanación patrimonial de la voluntad y la esencia comunitaria: “el museo comunitario *es* la comunidad. Es como nuestra casa”<sup>240</sup>.

Como se puede observar, otro rasgo —de nuevo compartido con la tendencia emanada de las Declaraciones de Barbados— es el crucial deslizamiento de la tercera a la primera persona, en la que instituciones y comunidades tienden a confundirse, aunados en el proyecto; y la figura del especialista tiende a desaparecer subsumido en un difuso *nosotros*. Así explicaba el proyecto uno de sus principales valedores: “[El museo comunitario trata de] la defensa de nuestras raíces [...] de saber quiénes somos, desarrollar nuestro autoconocimiento [...] el museo comunitario no presenta la visión de agentes externos, es un instrumento para la autodeterminación”<sup>241</sup>. El argumento del museo como autorrealización comunitaria se lleva a sus máximas consecuencias, hasta el punto de negar —entendida como imposición— toda influencia exterior, incluida la de la corriente de la ‘nueva museología’, a la que incluso parece contraponerse

“En el caso de México, cuando hablamos de los museos comunitarios de los años ochenta, las comunidades no saben de museología. Surgen por una necesidad de que no se expropie el patrimonio, que no salga de las comunidades, que se lo lleven al Museo Nacional de Antropología e Historia, que no salga hacia los museos regionales. Queremos decir que, si estamos hablando que los museos comunitarios surgen de la nueva museología, estaríamos quitándoles a las comunidades algo que es fundamental, que ha sido como una necesidad de los pueblos por resguardar su propio patrimonio.”<sup>242</sup>

En el centro de este afán por enfatizar el carácter exclusivamente autónomo e independiente de la acción comunitaria encontramos a la vez una de las claves de su fundamentación y una de sus principales contradicciones. La contradicción residiría en el

---

<sup>240</sup> CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, “Museos comunitarios: principios y prácticas actuales en México y América Latina”, en Seminario Permanente de Museología de América Latina, 21 de octubre de 2015, registro y transcripción de Manuel Burón, sin publicar.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> MORALES y CAMARENA, *Seminario: Museos, redes y comunidades locales en América*, Universidad de Barcelona, 2010, citado en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 85.

hecho de que antropólogos del propio INAH, bajo cuya decidida iniciativa y apoyo institucional había surgido la asociación de museos comunitarios, insistieran una y otra vez en la total autonomía del proceso, sin intervención de “agentes externos”. Contradicción que sin duda proviene de dos aspectos. Primero, de un interés en diferenciarse de iniciativas paralelas en la búsqueda de un modelo y un campo profesional propio. Y segundo, de la sospecha hacia las instituciones y el Estado que habían legado décadas de políticas autoritarias, y que se proyecta—como ya hizo la ‘nueva museología’— en una crítica al manejo centralista del patrimonio, y sobre todo y muy especialmente en México, hacia el museo tradicional

“El museo comunitario es una opción diferente que el museo tradicional o dominante. La institución museística emergió a través de una historia de concentración de poder y riqueza, en muchos casos reflejó la habilidad de los grupos dominantes para exhibir tesoros y trofeos arrebatados a otros pueblos [...] El museo comunitario tiene otro origen: sus colecciones no son el resultado del saqueo o de costosas adquisiciones, sino consecuencia de decisiones conscientes para apoyar una iniciativa colectiva. El museo comunitario surge, no para exhibir la realidad de los otros, sino para contar la historia propia de una comunidad [...] En el museo comunitario el pueblo inventa una manera de contar sus propias historias, y de esta manera participan definiendo su propia identidad en vez de consumir identidades impuestas”<sup>243</sup>.

Camarena y Morales parten de la concepción del museo como mecanismo occidental disciplinario y de dominación. Aquí la influencia de los *estudios culturales* anglosajones es palmaria. Siendo reiteradas las referencias a los textos de Tony Bennett —el gran aplicador de la crítica institucional foucaultiana al museo— entendiendo éste como “una ilusión, un fetichismo del pasado, el museo como un efecto del discurso en sí mismo”<sup>244</sup> que crea con sus representaciones una ilusión disciplinaria de verosimilitud sobre el pasado y sobre culturas diferentes. Desde esta concepción del museo tradicional, el

---

<sup>243</sup> En CAMARENA, y MORALES, “The community museum...”, *op. cit.*, p. 139. [La traducción es nuestra].

<sup>244</sup> BENNETT, *The Birth...* *op. cit.*, p. 146. [La traducción es nuestra]

fenómeno de los museos comunitarios oaxaqueños podría ser contemplado como un intento de superar la concepción institucional disciplinaria de Bennett

“[E]l museo comunitario no es un museo de “historia viviente” entendido como un enclave de etnicidad simulada, una puesta en escena que recrea la historia, los mitos y el folklore en un espacio aséptico e intacto para los visitantes, un espacio que trivializa los más profundos significados, que descontextualiza la cultura de realidades como la pobreza y la exclusión en las que los pueblos viven. Pero sobre todo ello el museo comunitario no es un lugar donde la representación oculte la voz de aquellos que hablan, y el derecho de los pueblos a hablar por sí mismos y sobre ellos mismos. La idea no es que el objeto cobre vida en el museo, sino que sujetos sociales, comunidades y pueblos, puedan proyectar sus vidas como intérpretes y autores de su propia historia”<sup>245</sup>.

El museo comunitario oaxaqueño por tanto se definiría frente al museo tradicional, que en el contexto particular mexicano tendría su máximo exponente en el museo indigenista posrevolucionario (véase figura 4). Quedaban así establecidas una serie de dicotomías entre ambos: el privilegio de una exclusiva visión *emic*, sin intermediación ni delegación ninguna, frente a la autoritaria visión *etic* del museo antropológico clásico; al promocionarse un “solipsismo museístico” (cada cultura y comunidad habla sobre sí misma) se evita la imposición de identidades, etnicidades o visiones dominantes; frente al excesivo foco en el objeto del modelo clásico, el oaxaqueño privilegia el sujeto, a la vez expositor, objeto y receptor de la exposición; en el modelo comunitario el patrimonio no se adquiriría a través de saqueos o adquisiciones monetarias, sino que permanecería en el territorio encontrado y gestionado por la comunidad a la que le pertenece por derecho; y por último, el museo se ocupará de rescatar la memoria de las comunidades y no tanto en elaborar una historia que pretenda ser objetiva o aséptica. En este último aspecto —que entronca con enfoques poscolonialistas: el museo al rescate de una memoria oprimida desde la Colonia— destacarán la profusión de historias orales frente a los objetos:

---

<sup>245</sup> En CAMARENA, y MORALES, *op. cit.*, p. 137 y s. [La traducción es nuestra].

“En el museo comunitario el objeto no es el valor dominante, sino al contrario la memoria colectiva que cobra vida con la recreación y la reinterpretación de historias significativas [... No podemos recordar quienes somos, no podemos ser sujetos si no recreamos y elaboramos nuestra memoria. Así, los miembros de una comunidad usan el museo comunitario para recordar cómo las cosas eran antes, para revivir eventos y prácticas que marcaron sus vidas. Pero el museo también es una herramienta para analizar dicha memoria, para reinterpretar el pasado e identificar lo que ha sido aprendido de las pasadas experiencias [...] [e]l museo comunitario es una opción que contribuye al control por parte de las comunidades de su propio futuro a través del control de su pasado. Es un instrumento que proporciona a los órganos de decisión comunitaria el ejercer poder sobre su memoria, alimentando así sus aspiraciones futuras”<sup>246</sup>.

A través de talleres, de entrevistas, con metodología proveniente de la historia oral, las comunidades podrían elevar la voz y comenzar a formar un mosaico polifónico de historias subalternas, que se opusiera a la simplificadora y homogeneizante historia oficial incluida en los museos tradicionales. O quizás, también, para incluirse dentro de ella. Como afirmaba Eleazar García Sánchez, presidente del comité del museo zapoteco de San Juan Guelavía

“Es importante mencionar que el museo en sí, además de ser pensado como una forma de revalorar lo propio también fue pensado como una herramienta de conocimiento, es decir, no podemos (y esto lo digo específicamente porque se ha trabajado con los niños de la comunidad) no podemos entender la historia nacional o la historia internacional sin entender la historia local, ¿no? Que eso mucha gente, el sistema educativo nacional no está de acuerdo, porque no conviene. Hay que tenerlo claro, y decirlo. Entonces a partir de eso empezamos a hacer el análisis de la Revolución Mexicana. Porque siempre lo veíamos como algo que había pasado en otro lugar en otro momento, descontextualizado de nuestra realidad. Pero al estar platicando con los

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, pp. 139 y 141. En el tratamiento de las técnicas de historia oral destaca el trabajo de Mario Camarena, CAMARENA, Mario *et. al.*, “Reconstruyendo nuestro pasado: técnicas de historia oral”, en *Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos*, INAH, México, 1994.

abuelitos, al estar entrevistando gente nos caímos en la cuenta de que en Guelavía hubo Revolución Mexicana, de que Guelavía participó en la Revolución Mexicana. Y eso es un momento histórico muy importante que quienes lo vivieron cuando lo platican hasta lloran”<sup>247</sup>.

Contraposición entre museología institucional y comunitaria según la fundamentación de INAH-

	<b>Museo tradicional</b>	<b>Museo comunitario</b>
<b>Concepto</b>	Foco en el estudio de los objetos y las colecciones.	Todo en gira en torno al sujeto expositivo.
<b>Función</b>	Estudiar, clasificar, conservar, realizar taxonomías, ordenar objetos en un espacio.	Participación comunitaria.
<b>Desarrollo</b>	El museo lo desarrollan especialistas, sin participación de la sociedad.	El museo lo desarrolla la comunidad.
<b>Gestión</b>	Dirigido por (y dirigido a) élites.	Dirigido horizontalmente mediante sistemas de representación tradicionales (asamblea, reciprocidad, tequio, etc.).
<b>Patrimonio</b>	El patrimonio es centralizado, expropiado de las comunidades.	El patrimonio se queda en la comunidad. El museo como herramienta para mantener o recuperar la posesión del patrimonio cultural de las comunidades.
<b>Objetos</b>	Los objetos provienen o del saqueo y la dominación (generalmente arrebatado a otros pueblos) o de costosas adquisiciones.	Los objetos provienen de la propia comunidad, de su territorio y del consenso entre sus habitantes.
<b>Público</b>	El museo se dirige a un público.	El museo se dirige a la comunidad, que no es público, son los propietarios.
<b>Conocimiento histórico</b>	Enfoque en la Historia.	Enfoque en la Memoria.
<b>Conocimiento antropológico</b>	Punto de vista <i>etic</i> . La etnicidad es simulada y la cultura está descontextualizada.	Punto de vista <i>emic</i> .
<b>Identidad</b>	Se crean y consumen identidades impostadas.	Sirve para definir la identidad propia.
<b>Conocimiento</b>	Conforme a las visiones dominantes e interpretaciones prevalecientes.	Se crea conocimiento nuevo y alternativo.

Figura 4. Como en otros tantos países el museo comunitario mexicano surge contra el museo tradicional, en este caso el característico del indigenismo integacionista, por lo que adquiere un carácter más reivindicativo y social. Elaboración propia.

En esta concepción del museo como herramienta de memoria, de autodeterminación, de creación de sujetos colectivos apreciamos otra de las más significativas influencias que ha recibido tal proyecto, el de la teología de la liberación. Desde este punto de vista el

<sup>247</sup> Comunicación personal de Eleazar García Sánchez, Presidente Comité Museo San Juan Guelavía, 1/11/13.

museo comunitario ya no sería sólo un intento de superar los mecanismos disciplinarios y autoritarios del museo tradicional, sino un instrumento de descolonización de los pueblos oprimidos. El museo, antaño instrumento ideológico de dominación, reafirmador de hegemonías sociales y culturales, se convertiría en dispositivo de liberación y resistencia cultural si pasaba a ser ocupado autónomamente por comunidades o pueblos subalternos. Citando al pedagogo brasileño Paolo Freire se llega a afirmar que el museo comunitario puede suponer algo así como una herramienta de liberación para las poblaciones marginadas: “El museo comunitario es una herramienta para la construcción de sujetos colectivos; las comunidades se pueden apropiar del museo para enriquecer sus relaciones, desarrollar conciencia de su propia historia, fomentar la reflexión y el análisis crítico, y crear proyectos para transformar su futuro colectivo”<sup>248</sup>.

A este respecto, una de las pocas definiciones que del museo comunitario han dado los principales actores involucrados era la siguiente: “[El museo comunitario es] un instrumento para resguardar, valorar, dignificar y representar por nosotros mismos nuestro patrimonio cultural, conservando así el alma, voz y cultura de los pueblos autóctonos y marginados de las Américas”<sup>249</sup>. Muy en particular, interesa saber qué comunidades son susceptibles de elaborar una museología comunitaria —o por qué la nación, un Estado, una empresa o la comunidad científica no podrían catalogarse como tal— Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales y la propia red de museos establecerían las condiciones del sujeto comunitario susceptible de poseer un museo dentro de la organización

“Podrán ser miembros de la Red de Museos Comunitarios de América solamente las agrupaciones comunitarias”, entendidas como “esa agrupación que tenga una base social, incluyendo aquellas organizaciones fundadas en los sistemas de gobierno indígena o tradicionales, en los usos y costumbres, en las formas asociativas comunales, civiles, agrarias, de barrios populares, cooperativas o sindicales, que tengan como un objetivo el funcionamiento de

---

<sup>248</sup> CAMARENA y MORALES, *Op. cit.* 2010, p. 138. El propio Cuauhtémoc Camarena ha reconocido vínculos con la Teología de la Liberación, la primera experiencia de trabajo comunitario de ambos fue en una organización jesuita que fomentaba la educación en adultos y la creación de cooperativas. Véase HEALY, Kevin, “Mobilizing Community Museum Networks in Mexico and Beyond”, en *Grassroots Development*, vol. 24, n. 1, 2003, pp. 15 – 24.

<sup>249</sup> Conclusiones del 5º Encuentro Internacional de Museos Comunitarios de las Américas, Documento de trabajo sin publicar, Trujillo, Venezuela, 2008, citado en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 18.



un museo comunitario abierto al público, sin fines de lucro y no gubernamental”<sup>250</sup>.

En el centro de la definición de los sujetos susceptibles de elaborar una museología comunitaria nos encontraríamos los conceptos de “base social” o de “formas asociativas”, básicamente referidas a comunidades indígenas (o su equivalente ciudadano, barrios obreros); esto es, y en resumen, grupos subalternos. A su vez, lo que señalaría a las comunidades o grupos subalternos sería un sistema de dominación (colonia, estado moderno o capitalismo) al que se contrapondrían (y resistirían) a través de un grupo de instituciones tradicionales asociativas y horizontales. Según la visión de sus creadores las “comunidades tanto indígenas como campesinas están inmersas en un sistema de dominación; este es el carácter y el porqué de la creación de los museos comunitarios”<sup>251</sup>. En este aspecto se percibe claramente la influencia de la crítica institucional y la reivindicación antiautoritaria tanto de la antropología sesentayochista como de la ‘nueva museología’. Muchos de los textos sobre museos comunitarios del INAH-Oaxaca reflejarán directamente la influencia de los denominados como estudios subalternos, en una década de los años ochenta que había percibido —de nuevo de la mano de Bonfil Batalla— la influencia en la antropología y la museística mexicana, de la obra de Antonio Gramsci y sus derivaciones en el campo de la antropología<sup>252</sup>.

Otra de las cuestiones abiertas será el papel que jugaría Oaxaca dentro del proceso de consolidación de la museología comunitaria, pues si bien ésta nació en el centro de México pareció tener su más exitosa aplicación en dicha región. Por un lado, numerosos autores no han dejado de señalar cómo una de las principales causas de dicho éxito sería precisamente la tradición organizacional de sus comunidades locales. Como ya se mencionó anteriormente, “la singular sostenibilidad social que caracteriza a los museos comunitarios, en relación a otras experiencias de este tipo existentes en diferentes lugares de América Latina y del mundo, [podría] explicarse en parte por ciertas matrices culturales tradicionales preexistentes”<sup>253</sup>. En Oaxaca el zapato de los llamados

---

<sup>250</sup> Citado en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 18.

<sup>251</sup> CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, “Museos comunitarios: principios y prácticas actuales en México y América Latina”, *op. cit.*

<sup>252</sup> INIESTA, Montserrat, “Museos locales, Patrimonios Globales”, en *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Granada, 1999.

<sup>253</sup> SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 34.

comunitaristas de la ‘nueva museología’ parecía encajar inmejorablemente bien en el pie de las estructuras indígenas preexistentes oaxaqueñas. Hasta el punto de que el retraso de la museología comunitaria en otros estados se achacaría a la carencia de este sustrato indígena o la falta de *comunalidad* (concepto creado recientemente por la antropología oaxaqueña para definir y elevar dicho *canon indígena*<sup>254</sup>). Lo que haría precisamente funcional al museo comunitario oaxaqueño serían las cualidades de reciprocidad y horizontalidad propias —a través de sus instituciones: mayordomías, tequio, sistema de cargos, usos y costumbres etc.— de sus comunidades indígenas<sup>255</sup>. Ello será evidente hasta en el contenido expositivo de los museos comunitarios, en la mayoría de ellos se tenderá a subrayar esta cualidad de reciprocidad, mostrando la idea de una comunidad basada en la unión, la cooperación y la resistencia como base de su identidad y su adscripción al territorio<sup>256</sup>.

Si bien la existencia de estas tradiciones organizacionales propias de los municipios indígenas (idealizadas en ocasiones por la literatura antropológica pero sin duda efectivas en la defensa histórica del territorio de las comunidades) ha sido un aspecto fundamental en su adopción de la museología comunitaria, hemos de subrayar otra de las posibles claves del fenómeno: el nuevo tipo de relación que han entablado los municipios con las instituciones culturales. La transición política que supuso el agotamiento del régimen posrevolucionario y la adopción de políticas de carácter más liberal —incluida la transformación de una ideología de integración y construcción nacional por otra de multiculturalismo y valoración de la diversidad (sin traspasar los límites del relato nacional)— abrieron la puerta a relaciones menos verticales entre instituciones como el INAH y las comunidades indígenas; en un marco, Oaxaca, que como hemos visto tiene una larga tradición pactista entre Estado y municipios. Efectivamente, los límites entre organizaciones indígenas e indigenistas, entre organizaciones gubernamentales y no gubernamentales<sup>257</sup> y, sobre todo, la línea clara que separaba a antropólogos e indígenas,

---

<sup>254</sup> MALDONADO, Benjamín, *Autonomía y comunalidad india. Enfoques y propuestas desde Oaxaca*, INAH-Oaxaca – Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno del Estado, Oaxaca, 2002.

<sup>255</sup> Véase por ejemplo CAMARENA, MORALES y NECOECHEA, *op. cit.*; SEPÚLVEDA, *op. cit.* y FRAUSTO, *op. cit.*

<sup>256</sup> COHEN, *op. cit.*

<sup>257</sup> Un ejemplo inmejorable lo otorga el hecho de que los propios investigadores Cuauhtémoc Camarena y Teresa Morales, al mismo tiempo que se mantenían como investigadores del INAH, creaban durante los años ochenta una ONG (Asociación para el Desarrollo Cultural de las Comunidades Indígenas de Oaxaca) para externalizar y poder recibir recaudaciones de fondos de terceras instituciones, siendo el propósito de tal ONG el “fomentar y consolidar una *red de museos comunitarios* que se convirtiera en un cuerpo vigoroso y autónomo, capaz de ejecutar los proyectos regionales”, HEALY *op. cit.*, p. 18 y ss.

se han difuminado considerablemente en las últimas décadas. No es sólo que los antropólogos (y arqueólogos) atiendan ahora a las demandas y conversaciones con las comunidades indígenas de una manera mucho más fluida que en pasadas épocas, sino que realmente el lenguaje antropológico y las preocupaciones patrimoniales han calado profundamente en el discurso de las comunidades indígenas<sup>258</sup>. En un periodo de fuertes ajustes epistemológicos en el campo de la disciplina antropológica y de la política patrimonial, se ha impuesto un proceso de negociación por el campo profesional, por la autoridad antropológica y, finalmente, por el manejo de los recursos materiales y simbólicos que puede aportar el patrimonio.

De ello da prueba el doble fenómeno que podemos denominar como del *indio antropólogo* y del *antropólogo indio*. El primero referido al papel decisivo en los museos comunitarios de los antes denominados como líderes indígenas: maestros, cronistas del pueblo, autoridades municipales, y en determinadas ocasiones y al mismo tiempo, antropólogos indígenas; que sirven de intermediarios con las instituciones culturales para la consecución de recursos<sup>259</sup>. Pero también, el difuso y muchas veces invisibilizado papel de los propios antropólogos en el proyecto de museos comunitarios que, aun partiendo de este gran “leviatán cultural” que es el INAH, no cejan en rechazar toda influencia exterior e intervención institucional sobre la construcción de los museos comunitarios, confundiendo su voz muchas veces con la de las propias comunidades.

---

<sup>258</sup> Como afirma Óscar Calavia, quien ha tratado profundamente este tema para el caso brasileño, “una nueva etapa en que indios y antropólogos dejan de ser un par complementario y jerárquico (el informante y el investigador) y pasan a ser intérpretes paralelos, o quizás intérpretes opuestos. De la propia academia partió la idea de nombrar a los antropólogos portavoces de aquellos que no tienen voz; ¿por qué, entonces, no preferir una interpretación de primera mano, por qué no escuchar la voz *recuperada* en lugar de la voz *prestada*? Las elites indígenas reivindican la función de investigación y comienzan a competir por los recursos —muy escasos— disponibles para ello.”, CALAVIA, Óscar, “Antropólogos, ONGs y Movimiento indígena: antropología académica y antropología en acción en el Acre (Brasil)”, en VV.AA., *Neoliberalismo, ONGs y pueblos indígenas en América Latina*, SEPHA, Madrid, 2005, p. 258.

<sup>259</sup> Es el caso de Eleazar García Ortega, maestro, presidente municipal, antropólogo y principal impulsor del museo comunitario de San Juan Guelavía. También veremos el ejemplo del estudiante de San Francisco Cajonos que desde dentro de la Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México, denunciaría la sustracción de piezas arqueológicas de su comunidad por parte de los arqueólogos. Pero a parte de estos ejemplos individuales, nos referimos al constante esfuerzo de las instituciones culturales por capacitar y “concientizar” a través de innumerables talleres a ciertos personajes de las comunidades que adquirirían así el capital cultural para desempeñar luego dichos cargos, y acceder a la negociación de los recursos. El PROFEDM, por ejemplo, capacitaba a estos personajes, generalmente siempre maestros, y los convertía en “promotores” para “sensibilizar” a la población, “concientizarla” y “organizarla” para la participación comunitaria en la formación de un museo, MÉNDEZ LUGO, Raúl, “El proceso de planeación-evaluación”, en *Memoria (1983 - 1988)*, Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios, Coordinación de Museos y Exposiciones del INAH, México, 1989, p. 26

A este respecto una de las claves del proceso sería determinar el exacto papel que queda reservado al especialista en su relación con las comunidades y con la ideación y construcción del museo. Es en este punto, cuando en un afán de distinguirse de los dejes autoritarios con los que se identificaba a la antropología indigenista, el papel del especialista se ha desplazado de la figura del licenciado y antropólogo, a la siempre difusa figura del “asesor”<sup>260</sup>,

“El México posrevolucionario se caracterizó por ser un estado centralista, que controló todo a través de los partidos y el estado, que creó organizaciones de todo tipo, pero manejadas desde arriba. Uno de los planteamientos es que estas organizaciones no debían ser manejadas por el estado... ¿Cómo nosotros entramos? Realmente empezamos a impulsar esta idea, pero nosotros no podemos ser los dirigentes de estas organizaciones. Nosotros impulsamos la formación, pero son las propias comunidades las que las transforman, las crean y las deciden... La utopía es que son museos de las propias comunidades donde la institución, el INAH, es de apoyo a estos museos”<sup>261</sup>.

A este fenómeno se han dedicado algunos análisis, tratando de examinar cómo a raíz de un marco de privilegio de la autonomía en las comunidades indígenas, el papel del especialista ha comenzado a ser definido como de mera “asesoría”, “apoyo” o “facilitación” en las diversas organizaciones e instituciones públicas o civiles, controladas parcialmente por las comunidades, pero siempre con el papel central de asesores no indígenas. Así lo resumía el antropólogo Pedro Pitarch para el caso de Chiapas,

---

<sup>260</sup> En la siguiente parte de nuestro trabajo, dedicado a Nueva Zelanda, será interesante comprobar como esta política de ‘asesoría’ entre instituciones y grupos culturales será puesta en duda por los propios indígenas, que consideran ya no sólo que no signifique la total autonomía del grupo cultural, sino que no significa ni siquiera equidad entre las partes. Incluimos aquí un extracto de la entrevista realizada a Chanel Clarke, curadora maorí en el *Auckland Museum*: “siempre siento que realmente no hemos llegado muy lejos porque, para mí, colaborar significa tener un peso equivalente en los diferentes asuntos. El tener solo una figura decorativa, sin ruido de fondo, o tener un comité asesor en cuanto que comité asesor, ¿qué es eso? Para mí, según todas las actividades que he podido observar en estos últimos ocho años significa que un ‘comité asesor’ no es una colaboración verdadera, en el sentido que tiene el propio concepto de colaboración [*partnership*] o de lo que yo esperaría que fuera”, Entrevista a Chanel Clarke, 10/11/2008, [La traducción es nuestra].

<sup>261</sup> CAMARENA y MORALES, citado en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 106.

“[E]l control y la subordinación que exigían el Estado mexicano y, en menor medida, la Iglesia católica y los partidos de izquierda respecto de la población indígena, ha dejado paso a un tipo de relación relativamente más compleja, plural y también más confusa [...] En este tipo de sociedad civil, los indígenas por una parte, y los activistas, asesores y funcionarios públicos no-indígenas por otra, están trabados en una compleja relación de cooperación y mutua dependencia, pero también de prejuicios mutuos, conflictos de intereses y de tentativas de cooptación simbólica con propósitos políticos”<sup>262</sup>.

Más allá de las cambiantes pero definitorias relaciones entre los diferentes actores que participan en los museos comunitarios oaxaqueños ¿qué nos dice el contenido expositivo de los diferentes museos? ¿Se diferencia realmente de los discursos institucionales aportando una visión alternativa acerca de los problemas de las comunidades? Atendiendo a las diferentes temáticas que abordan y teniendo en cuenta que son elegidas en asamblea ¿qué aspectos preocuparían más a las comunidades de Oaxaca? Las principales características del contenido expositivo de los museos se podrían resumir en los siguientes puntos: preeminencia absoluta del componente prehispánico: de los 18 museos que componen la unión, todos menos uno poseen y exhiben materiales prehispánicos; la estructura expositiva más común suele responder a dos áreas que organizan diferentes contenidos que, *grosso modo*, podemos agrupar en contenidos de tipo arqueológico (contenido prehispánico) y de tipo etnológico (costumbres y artesanías, actuales pero tradicionales, de la comunidad); sorprende la poca presencia de contenidos que podríamos llamar históricos, destacando sobre todos los demás la omnipresencia del episodio de la Revolución Mexicana; también es de subrayar una preocupación generalizada por la representación del territorio y de sus límites, donde predominan la exhibición de lienzos, títulos y mapas históricos.

A primera vista, el contenido expositivo de dichos museos —que será analizado en más profundidad en un apartado ulterior— no parece diferenciarse en exceso de las características del discurso museográfico nacional mexicano. A estas conclusiones también llegó el bien conocido museólogo mexicano Luis Gerardo Morales Moreno. La preeminencia y elevación de los contenidos prehispánicos como materializaciones

---

<sup>262</sup> PITARCH, *op. cit.*, p. 27

sustanciales de la comunidad continuaba a nivel local los más antiguos dejes de la *museopatía* mexicana. Efectivamente, de entre todos los materiales posibles la comunidad oaxaqueña elige identificarse con lo prehispánico. Y ello podría parecer azaroso si solo atendiéramos al hecho de que las instituciones más presentes en los museos de las comunidades precisamente tendrían un origen colonial: los propios municipios, los usos y costumbres, sistema de cargos, mayordomías, liturgia religiosa, etc. Como afirma Morales Moreno “la mayoría de los museos comunitarios omiten presentar al periodo colonial y lo que la historiografía académica llama siglos XIX y XX”. Incluso aquellos materiales significativos expuestos por la comunidad que tengan un claro origen colonial o moderno (sean documentos histórico-territoriales como códices o lienzos, sean etnológicos como artesanías o tradiciones) parecen ser expuestos para subrayar en ellos cierta persistencia de elementos provenientes del pasado precolombino.

La línea de unión entre el pasado prehispánico dorado y el presente antropológico que caracteriza el discurso museográfico mexicano clásico, evidenciado espacialmente en su museo nacional, se repite en los museos comunitarios. Su concepción museográfica parece estar presidida por un vacío histórico,

“Una característica singular de estos primeros museos comunitarios (actualmente son más de 15 y comprenden también regiones mixtecas) es que omitían la exposición de los periodos colonial y del siglo XIX. Juárez no aparece en ninguna parte. Es una ausencia, una omisión que llama la atención. Las salas museográficas mantienen relaciones comunicativas del presente inmediato al pasado ancestral. No hay algo que se denomine ‘historia moderna’”<sup>263</sup>.

Una de las claves del proceso parece yacer en el hecho de que los museos comunitarios no surgen con la valoración de restos coloniales, al pie de las múltiples iglesias coloniales que jalonan todo el estado, o abocados a la exhibición de las múltiples imágenes religiosas, barrocas o contemporáneas, a las que a menudo se encomiendan las comunidades; lo hacen con la aparición casi providencial de restos prehispánicos. De la misma manera que aparecieron en la Plaza del Zócalo de la capital para formar el Museo

---

<sup>263</sup> MORALES MORENO, Luis Gerardo, “Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)” en *Revista de Indias*, vol. LXXII, n. 254, 2012, pp. 213 – 238.

Nacional de Antropología o, más recientemente, el Museo del Templo Mayor, de la misma manera parecen emerger, también desvelando un pasado dormido, en las comunidades indígenas.

“[U]n rasgo común de los museos comunitarios es su apego a la *tradición fundante* del nacionalismo liberal que ubica, en las ruinas prehispánicas, la identidad colectiva y la etnicidad. Comparten, por tanto, una misma tradición museológica con el resto de los museos oficiales. Ello implica, en parte, que los museos comunitarios no hayan surgido a un lado de ex conventos o de restos materiales provenientes del pasado colonial”<sup>264</sup>

Respecto al material antropológico exhibido, podemos apreciarlo en cuanto contenido vivo dentro del museo. Las tradiciones, costumbres o artesanías que se siguen realizando en el lugar son interpretadas y exhibidas por sus mismos productores. Aquí se logra un triple anhelo de la museología y la antropología recientes: primero, el museo no actuaría ya como un *cementerio de cultura*, pues el objeto antropológico en el museo comunitario no sería un objeto inerte, sacado de la circulación, sino un objeto en uso, perteneciente a una cultura viva (lo cual ha sido visto como una estrategia de defensa de la propia identidad<sup>265</sup>). El patrimonio pertenecería a su legítimo dueño, pues es propiedad del grupo que la produce, la *comunidad fuente*. Y, por último, es ésta misma *comunidad fuente* la que posee la producción de significados sobre su propia cultura material, de tal manera que se rompería así el mecanismo disciplinario de la antropología, por el cual la cultura dominante estaría abocada a tener el monopolio sobre la producción de significados acerca de las diferentes culturas materiales. De esta manera la voz sobre los materiales culturales, los objetos significativos, el patrimonio, no sería ya más una *voz prestada* sino por fin la *voz recuperada* de las comunidades oaxaqueñas<sup>266</sup>.

---

<sup>264</sup> MORALES MORENO, “Los espejos...”, *op. cit.* p. 33, [La cursiva es original].

<sup>265</sup> “[l]as representaciones museográficas abordan estas costumbres *vivas* como investigación etnográfica. Por lo tanto, el museo forma parte de una estrategia cultural en la que se pone a salvo, bajo la temporalidad occidental, la identidad propia, la etnicidad. Permiten una reconstitución étnica sin la cual no parece posible una reelaboración de un proyecto futuro. Uno de sus desafíos consiste en no dejar de ser indios (o no morir de hambre), pero tampoco en quedar atrapados dentro de un mundo inerte, fiel a sí mismo.”, MORALES MORENO, “Los espejos.”, *op. cit.* p. 26.

<sup>266</sup> Véase CALAVIA, *op. cit.*

El cumplimiento en los museos de comunidad de esta triple aspiración, tanto de la antropología como de la museología, bastaría por sí solo para afirmar la importancia de su surgimiento. Sin embargo, cabría esperar que el resultado de tal revolución metodológica cuajara en un contenido expositivo diferente. En los museos comunitarios oaxaqueños encontramos las diversas artesanías regionales que caracterizaban a los diferentes municipios y distritos: el textil en los Valles Centrales, el mezcal en Matatlán, cerámica en Cuquila, así como aquellas tradiciones más significativas del estado como la limpia con huevo, la medicina tradicional, las mayordomías, etc. Las mismas que respondieron a la imposición de una especialización regional en el sistema de mercados, o a la fijación de tipos regionales durante el siglo XX, con el fomento indigenista de las artesanías y la celebración de festivales étnicos como la Guelaguetza. Las mismas tradiciones, también, que resultaron significativas —por su exotismo o su *otredad* si se quiere— para los cronistas no indígenas de principios de siglo como Manuel Martínez Gracida<sup>267</sup>. La pregunta por tanto sería: Si tal como afirman Morales y Camarena “el museo es siempre expresión y reflejo de la clase social que lo crea”, ¿por qué dicho reflejo se asemeja al institucional?<sup>268</sup> Esto es ¿por qué la *voz recuperada* no difiere, al menos con la profundidad imaginada, a la *voz prestada*?

Para responder a esta pregunta habría que volver a recordar que ningún patrimonio, sea arqueológico o antropológico, sea heredado o producido, viene dado o emanado. El patrimonio, por definición, es un constructo. Pretender que las comunidades indígenas podrían volver a atrás, rescatando su memoria, reconstituyendo su etnicidad, a apropiarse de un patrimonio inmaculado —sin intervención, ni construcción posterior— que surge de la tierra limpio de todo significado histórico (y político) sería una completa ficción. Las comunidades indígenas, al participar del patrimonio como recurso económico y simbólico para el presente, son capaces también de apropiarse en su propio beneficio de la valoración de las artesanías, de la promoción de las ruinas arqueológicas, de los tipos regionales, de los circuitos turísticos y, también, del relato de nación mexicano. Después

---

<sup>267</sup> Véase por ejemplo MARTÍNEZ GRACIDA, Manuel, “Las razas indígenas de Oaxaca”, en *Tomo LXXXVII*, 1917 – 1947, vol. IV, San Jacinto Tacuba, México D.F., 1919, Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos – INAH. En dicha obra se encuentran catalogadas las tradiciones indígenas más significativas de Oaxaca: “La recogida del espíritu”, “ojo a los niños”, “mayordomía”, “terrenos de santos”, “bandas de música”, “danza de la pluma”, “juego de pelota”. Todas ellas las encontramos como las principales tradiciones exhibidas en los museos comunitarios.

<sup>268</sup> MORALES y CAMARENA, 2010b, *op. cit.*, citado en SEPULVEDA, *op. cit.*, p. 30. ¿Qué hay de aquellos elementos que pueden gustar a los habitantes de las comunidades, pero no encajan dentro de las tradiciones canónicas como pueda ser por ejemplo el ‘basquetbol’, como se denomina en la región?



de todo, los museos comunitarios han surgido mano a mano con las principales instituciones culturales del país; así como las comunidades indígenas —no ha de olvidársenos, tal como nos recuerdan las propias historias recogidas en los museos— participan y han participado, en la vida nacional del país, ¿por qué entonces no habrían de ensalzar la Revolución mexicana y el pasado prehispánico?.

Por tanto, más allá del debate sobre el grado de autonomía o heteronomía de las comunidades, más allá de su condición de grupos subalternos o de comunidades sometidas a un sistema de dominación, es importante acercarse al proceso de constitución de los museos comunitarios como una negociación entre instituciones culturales y comunidades, en las que ambas colaboran y pugnan por el campo profesional y el manejo del patrimonio en un episodio más de un territorio, Oaxaca, que posee una larga tradición de pacto entre los poderes locales y centrales. Todo ello en un contexto que aunó el desplazamiento del relato de nación hacia el multiculturalismo, la metamorfosis institucional hacia el reconocimiento de la autonomía de las comunidades, y finalmente la llegada de la ‘nueva museología’ a México. Con los museos comunitarios oaxaqueños, entrarían en contacto diversos enfoques afines: estudios culturales, estudios subalternos, teoría poscolonial, teología de la liberación, ‘nueva museología’ y, sobre todo, antropología crítica, para darle una dimensión especialmente social a la museología comunitaria de acuerdo con la idiosincrasia nacional y el contexto de crisis del régimen posrevolucionario<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> En ellos, como vimos, radica una concepción determinada del indígena. Cuya principal cualidad será el de resistencia. Desde este punto de vista la cualidad de las comunidades indígenas, más en ningún sitio que otro, sería el de resistir conservando su identidad. Una visión esencialista que contemplarían pueblos incólumes en un periodo de cinco siglos de lucha contra influencias exteriores: “[e]normes segmentos de población indígena fueron destruidos por enfermedad, tristeza, sobrecarga de trabajo o violencia. Aunque algunos fueron seducidos por la retórica lisonjera de los colonizadores, los sobrevivientes permanecieron bajo un ataque constante en el aspecto espiritual, político y económico. La resistencia continuó aún durante un periodo de más de quinientos años. Por asombroso que parezca, en la actualidad la población indígena va en [...] Además, mucha gente de extracción indígena que vive en los márgenes de la modernidad conserva remanentes de su esencia, que ni siquiera reconoce, porque fue condicionada para no aceptarlo abiertamente”, Holo, *op. cit.* p. 49.

### 2.2.3. Comunidades, patrimonio y arqueólogos: relaciones entre municipios e instituciones culturales en la Oaxaca del periodo indigenista<sup>270</sup>

“...buscando la huella de su cuna, en la manifestación luminosa del pasado ancestral, que como una sabiduría imborrable, dejó grabada la piedra no tocada por la mano de los siglos”.

Ramón Robles, 1932<sup>271</sup>

En el apartado anterior hemos podido analizar cómo las relaciones entre instituciones, patrimonio y comunidades indígenas han cambiado en las últimas décadas a raíz de procesos tan globales como el alzamiento del multiculturalismo, la descentralización patrimonial o el retroceso del estado. Hemos analizado también cómo una de las principales y más originales manifestaciones de la denominada ‘nueva museología’ en América Latina —el fenómeno de los museos comunitarios de Oaxaca— ha capitalizado algo así como una revolución en las relaciones entre comunidades indígenas y los restos patrimoniales. Y, por último, hemos podido también apreciar la fundamentación y sus específicos orígenes historiográficos y etnográficos de la corriente principal de esta museología, centralizada y canalizada fundamentalmente a través del centro INAH-Oaxaca.

Dentro de esta fundamentación se ha hecho hincapié habitualmente en la manera en que las comunidades, por fin, habrían podido *reconectar* o *recobrar* su patrimonio, un patrimonio enajenado durante siglos<sup>272</sup>. Tal fundamentación, como hemos visto, se desplegó frente a un periodo anterior (que aquí denominaremos genéricamente como indigenismo) que se habría caracterizado por el centralismo, el autoritarismo y el discurso

---

<sup>270</sup> Este apartado, con ciertas modificaciones, fue publicado bajo el título “Comunidades, patrimonio y arqueólogos: relaciones entre municipios e instituciones culturales de Oaxaca en el periodo indigenista” en la Revista *Estudios Ibero-Americanos*, BURÓN, Manuel, “Comunidades, patrimonio y arqueólogos: relaciones entre municipios e instituciones culturales de Oaxaca en el periodo indigenista”, en *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 43, n. 1, 2017, [En prensa].

<sup>271</sup> ROBLES, Ramón, “Las tumbas aborígenes y sus códigos de piedra en la zona arqueológica de Tecomavaca, Oaxaca”, Tomo LXXXVII, 1917-1947, vol. IV, Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología – INAH, México, 1932, p. 3.

<sup>272</sup> ARIZPE, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, Porrúa, México, 2009; BONFIL BATALLA, Guillermo, *México profundo, op. cit.*; BONFIL BATALLA, “Nuestro patrimonio cultural...”, *op. cit.*

homogeneizador en la construcción patrimonial de México durante buena parte del siglo XX. Según tal visión el patrimonio habría sido saqueado de las comunidades, el museo tradicional habría respondido así a “una historia de concentración de poder y riqueza, [que] en muchos casos reflejó la habilidad de los grupos dominantes para exhibir tesoros y trofeos arrebatados a otros pueblos”<sup>273</sup>. Este enfoque, que no se remite a Oaxaca ni a México, sino que es común a muchos países, sería algo así como una derivación patrimonial de aproximaciones como los estudios poscoloniales y subalternos, según los cuales los pueblos originarios, víctimas de la colonización y el capitalismo, habrían sido silenciados y oprimidos en base a un sistema de dominio que solo ahora, y en base a estas visiones liberadoras, comenzaría a retroceder. Es ésta una visión muy habitual en los estudios de patrimonio y en los *museum studies* anglosajones que, como veremos en posteriores capítulos, ha desencadenado una cierta reacción en la literatura sobre museos que se ha abocado a estudiar pasadas relaciones entre comunidades indígenas y patrimonio. Según esta nueva historiografía, a pesar de la situación de desventaja y opresión, tales relaciones no serían una absoluta novedad, sino que las comunidades poseerían una larga tradición de relación con el patrimonio y con las instituciones culturales que lo gestionaban<sup>274</sup>.

En este sentido, en el presente apartado volveremos la vista atrás para averiguar cómo fueron las relaciones entre instituciones, comunidades indígenas y patrimonio durante buena parte del siglo XX, particularmente en el estado de Oaxaca. En ello —adelantamos— veremos como la labor de los indigenistas, lejos de simplemente coartar y suprimir las relaciones entre dichas comunidades y el patrimonio presente en su territorio, comenzaría sentaría las bases de una relación institucional que no tendría sino su lógica continuación en el fenómeno de la museología comunitaria. La incansable labor de grandes personajes como Alfonso Caso, Julio de la Fuente o —muy especialmente, en cuanto a número y calidad de informes— Lorenzo Gamio, propiciaría una relación entre comunidades indígenas e instituciones culturales por el cuidado y el conocimiento del patrimonio nacional. El INAH, institución con la hercúlea labor de catalogar, conservar y conocer el ingente patrimonio mexicano, necesitaba imperiosamente la colaboración de

---

<sup>273</sup> CAMARENA y MORALES, “The community...”, *op. cit.* p. 139.

<sup>274</sup> Al respecto reseñaremos extensamente en el capítulo sobre Nueva Zelanda la obra de Conal McCarthy quien prueba como los maoríes participaron desde un principio en el proceso de patrimonialización y musealización de la cultura neozelandesa, MCCARTHY, Conal, *Exhibiting Māori...*, *op. cit.*

las comunidades<sup>275</sup>. Y en esa colaboración, los municipios ganarían una nada despreciable capacidad de acción en contacto con unas instituciones que hasta entonces los habrían ignorado. Y, a la larga, también obtuvieron el rédito de participar en los discursos regionalistas acerca del glorioso pasado prehispánico (y su sucesor, un presente de autenticidad indígena y artesanías) así como de gestionar y convertir en recurso el patrimonio presente en su territorio. Desde este punto de vista, en la labor de catalogación, sistematización y conservación del patrimonio nacional —esto es, en la construcción contemporánea del patrimonio mexicano— la labor de las comunidades indígenas —una vez más en nada ajenas a la vida nacional— habría sido fundamental.

Para ello nos serviremos de una fuente documental, utilizada habitualmente por la arqueología pero mucho menos por los estudios de patrimonio, que puede ser de una enorme riqueza, ya no sólo para la investigación en estos campos específicamente, sino también para el propio análisis del indigenismo mexicano. Nos referimos a los informes técnicos y de exploraciones, la mayoría de ellos todavía inéditos, que realizaron los diferentes especialistas y que hoy día se encuentran en el Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología del INAH.

En el centro de este conjunto de especialistas encontramos al equipo pionero en la arqueología indigenista y muy especialmente de Oaxaca. Un grupo de arqueólogos

---

<sup>275</sup> INAH se sirvió desde principio de siglo de la colaboración de inspectores que en cada estado del país vigilaban y protegían el patrimonio arqueológico. Dicho periodo ha sido criticado recientemente debido a la asociación a un nacionalismo y un *uso patrimonialista* del pasado. Al respecto afirma Luis Vázquez León: “Precisemos de paso que la férrea unidad de nacionalismo y ciencia fue establecida sin ambages por Gamio (1914) [por Manuel Gamio] siendo el tercer inspector de monumentos arqueológicos, a través de una metodología distintiva que conjuntó la investigación arqueológica a la administración monumental, anunciando lo que orgánicamente será el INAH desde 1939, institución que en definitiva reunirá ambas funciones, bajo un derrotero contrastante a lo que ocurre en otros países, en que ciencia y administración del pasado son independientes [...] Pensemos en la relación que guarda esta organización administrativa y la magnitud física de los bienes nacionales objeto del control centralizado. En 1912 la Inspección de Monumentos Arqueológicos —la primera institución formal de la arqueología gubernamental— solo administraba el museo de sitio y la zona arqueológica de Teotihuacán, la primera con ese estatus. Aparte del inspector general y su secretario, había dos subinspectores para vigilar todo el territorio de Chiapas y Yucatán, con la asistencia de 30 conserjes y 29 peones para trabajos de conservación. Cambiemos ahora de escenario. En 1962 el INAH disponía de dos departamentos (de un total de 17) para ocuparse de los monumentos arqueológicos: el Departamento de Monumentos Prehispánicos y el Departamento de Prehistoria; empero, ya sumaban 81 las zonas arqueológicas y estaban bajo exploración 12 más; disponía, para tal efecto, de 212 custodios y 200 técnicos, en su mayoría arqueólogos.”, VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*, CIESAS, 2003, México, p. 115 y ss. Las relaciones entre coleccionistas, comunidades y arqueólogos también han sido estudiadas en otros marcos americanos, como por ejemplo en HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl, “Las piedras suplican auxilio. Arqueólogos, huaqueros y autoridades locales en Chavín de Huantar (1870 – 1945), en *Historica*, XXXVI.2, 2012, pp. 113 – 138.

formado, entre muchos otros, por Alfonso Caso, Ignacio Bernal, Lorenzo Gamio y Jorge de Acosta, pero también por otros especialistas de relevancia como los antropólogos Julio de la Fuente —que por aquella época realizaba una investigación oaxaqueña en colaboración con Bronislaw Malinowski— así como otros estudiosos de variada procedencia como Frans Blom, Kent Flannery, Steve Kowalewski y un largo etcétera. La Oaxaca de principios y mediados de siglo era un foco de atracción para intelectuales de todo el mundo (interesados en conocer un mundo paralelo al oscuro panorama de la Europa de principios de siglo) y, por ende, para la forja de un carácter tanto nacional como regional dentro de México, en el que el sustrato indígena era fundamental<sup>276</sup>.

Como es bien sabido, el nacionalismo revolucionario creó en 1939 la principal institución cultural del país, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que adquiriría una entidad jurídica propia a partir de su precedente, el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos. Sus recursos se incrementaron considerablemente para permitirle abordar la ingente labor de “exploración, vigilancia, conservación, restauración, difusión de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos de la República”. Se comenzaría a formar un personal altamente cualificado a través de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH, fundada en 1940). Y se estableció como una de sus principales funciones “obtener la colaboración de las autoridades estatales y municipales en la conservación y el estudio del patrimonio cultural”, colaboración que se materializaría a través de diversos convenios con los gobiernos de diversos estados. En ello serían fundamentales la creación de instancias como la oficina de Dirección de Monumentos Prehispánicos y la Comisión Nacional de Monumentos, cuya misión sería custodiar, restaurar, registrar e investigar las numerosas zonas arqueológicas del país. Para la consecución de tales objetivos, dadas las dimensiones inmanejables del patrimonio de la República Mexicana, hubo que privilegiar ciertas zonas, precisamente aquellas que en principio representarían mejor la esencia de lo mexicano: la zona maya, la zona centro y Oaxaca<sup>277</sup>.

En esta última circunscripción el avance se vería espoleado por el descubrimiento por parte de Alfonso Caso de las ricas tumbas de Monte Albán que volvían considerablemente más complejo el panorama cultural prehispánico mexicano, a la vez que parecía inaugurar

---

<sup>276</sup> Véase nota al pie número 183.

<sup>277</sup> DEL RÍO CAÑEDO, *op. cit.* p. 27 y s.

la completa profesionalización de unas instituciones culturales que adquirirían gran prestigio en el panorama internacional. Pero aparte de estos resonantes descubrimientos, la labor de los especialistas del INAH estaría volcada en la roturación y exploración de todo el acervo patrimonial que se escondía entre los cientos de pequeños municipios oaxaqueños. Los arqueólogos (y antropólogos) del INAH recorrieron enormes distancias en sus investigaciones, llamados por reportes de urgencia que aludían bien a descubrimientos bien a saqueos, estableciendo una red de yacimientos, roturando el campo patrimonial oaxaqueño y entablando una serie de relaciones con las comunidades que no carecería de duraderas consecuencias.

De ello dan prueba innumerables informes que tales especialistas enviaban a la dirección del INAH acerca de sus hallazgos, reflexiones, dificultades, costos y prioridades al respecto. Dentro de este catálogo de informes priorizaremos aquellos que se refieren a comunidades en las que actualmente existe un museo comunitario (generalmente adscrito a la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca) lo que nos permitirá observar la importancia que en el origen de estos centros tuvo la temprana relación entre las instituciones culturales y las propias comunidades.

En primer lugar, muchos de estos informes están imbuidos de la ideología y las concepciones de la época. Reflexivos textos bellamente escritos que permiten iluminar el periodo indigenista y su afán por desvelar una historia prehispánica capaz de igualar la nación mexicana a las grandes civilizaciones del mundo. El positivismo, el esplendor (pretérito) de lo indígena, la ingente labor de rescate del pasado ahora sólo recién comenzada, e incluso de cierto poligenismo humanista están presente en los mismos. En algunos de ellos somos capaces de apreciar intuiciones sobre nuevos estilos y culturas regionales que luego formarían todo un campo de la arqueología y generarían museos dedicados a ellos. Es el caso de la Mixteca Baja, los primeros reconocimientos apenas comenzarían a desvelar una cultura y un estilo escritural peculiar (posteriormente denominado como *ñuiñe*); Ramón Robles en 1932 sería el primero en referirse a él calificándolo en sus textos como auténticos “códices de piedra”

“Resta conocer el secreto que pudo conservar a las comunidades indígenas dentro del bárbaro afán destructor de su tiempo, conquistador y belicoso. Esta

clave nos la darán los túneles, sendas secretas del arrieral humano y que desconocemos en toda su magnitud, porque solo hemos recibido la noción de su existencia, a manera de cuentos envueltos en fantásticas relaciones de abuelito. Pero el cuento se va poco a poco haciendo historia [...] Esperamos que suene pronto el día de esta resurrección maravillosa, con cuya etapa la humanidad llegará a demostrar que en todos los tiempos y todos los hombres llevan el gigantesco espíritu invisible que chisporrotea en el espacio, y que su cultura y civilización en todo tiempo han sido los medios de sintetizar las experiencias que la vida tributa. En todos los tiempos, las razas han sido despedazadas por el egoísmo. El hombre ha sido enemigo del hombre por el desenfreno de las pasiones. Las familias se han dividido infinitamente, hasta perder la noción de su origen, por la multiplicación biológica; pero espiritualmente van por la vida siguiendo una sola huella: la unificación por el Amor y la Fraternidad, buscando la huella de su cuna, en la manifestación luminosa del pasado ancestral, que como una sabiduría imborrable, dejó grabada la piedra no tocada por la mano de los siglos”<sup>278</sup>.

Pero sería un error pensar que los especialistas se limitaron simplemente a seguir el discurso ideológico dominante de integración y construcción nacional. Con su trabajo los arqueólogos indigenistas comenzaron a matizar tanto un discurso nacional centrado obsesivamente en lo azteca (y en menor medida, lo maya) así como un discurso regional oaxaqueño centrado en lo zapoteco<sup>279</sup>. Es en este proceso donde destacaría el progresivo desvelamiento de la importancia de la cultura mixteca, no sólo en la región del istmo sino en todo el altiplano mesoamericano. Una reivindicación que a la larga harían suya diversas comunidades indígenas, siendo la Mixteca, tanto la Alta como la Baja, una de

---

<sup>278</sup> ROBLES, Ramón, “Las tumbas aborígenes...”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>279</sup> Especialmente reseñable fue la labor de Alfonso Caso. La publicación del artículo sobre las excavaciones en Monte Albán titulado “La tumba 7 de Monte Albán es mixteca” supuso el principio de la reivindicación de la cultura mixteca y un enfrentamiento con los discursos regionalistas tradicionales de Oaxaca. Éstos, al ensalzar la preeminencia azteca y zapoteca en la historia oaxaqueña, no podían aceptar que los lugares mas representativos de las leyendas regionales, como Monte Albán o Zaachila, hubieran estado bajo control mixteca en los momentos previos a la conquista española. El hallazgo de piezas tan refinadas en la conocida Tumba 7 llevó a pensar a otros arqueólogos, como Ramón Mena, que todo había podido ser una pura invención de Caso. Muchos otros, como Zelia Nuttall, creyeron que esas piezas solo podrían haberse debido a aztecas o mayas. Los ataques a estas “hipótesis de las invasiones mixtecas en el Valle de Oaxaca”, como las denomina Paddock, desatadas por el descubrimiento de Caso, han durado más de medio siglo. Véase PADDOCK, John, “Reflexiones en torno a la Tumba 7 de Monte Albán, cincuenta años después de su descubrimiento”, en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, n. 7, UNAM, abril 1986, pp. 3 – 8.

las zonas donde más museos comunitarios han proliferado de todo Oaxaca. Las primeras impresiones a este respecto, en la justificación de las diferentes excavaciones en la zona, están recogidas en un informe de Ignacio Bernal en 1948

“Es bien sabido que en el último siglo la importancia política estaba en manos de los aztecas y sus confederados, pero estamos mucho menos seguros de cuál sería el pueblo que hacía la aportación cultural de mayor importancia. Conforme vamos conociendo más la arqueología de México, vamos viendo que ninguno de los rasgos culturales cuyo conjunto forman la cultura azteca parece ser invento de este pueblo [...] Es en relación a este problema como resulta de gran interés el estudio de la arqueología mixteca”<sup>280</sup>.

En el siguiente informe el propio Alfonso Caso da cuenta de sus numerosos viajes a la Mixteca, junto con Lorenzo Gamio, y el avance en las investigaciones en la localidad de Huamelulpan, en el distrito de Tlaxiaco, comunidad que hoy posee un gran museo comunitario en parte formado con los objetos obtenidos de las numerosas campañas allí efectuadas,

“Tengo el honor de rendir a usted [Eusebio Dávalos Hurtado, primer director del INAH] de rendirle el informe que hicimos el señor Lorenzo Gamio y yo en Huamelulpan.

En mi primer viaje a la Mixteca en el año 1933, al pasar por Huamelulpan ya pude obtener fotografías de algunas piedras que existían y ahora están empotradas en la escuela o en la Iglesia [...] En 1959 don Lorenzo Gamio hizo otra expedición al mismo sitio y empezó a explorar la plataforma que está al poniente de la Iglesia”<sup>281</sup>.

---

<sup>280</sup> BERNAL, Ignacio, “Informe de la Segunda Temporada de exploraciones arqueológicas en Coixtlahuaca”, 674.1, Tomo LXXXVI, Oaxaca, 1927 – 1950, vol. III, Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología – INAH, diciembre de 1947, p. 54.

<sup>281</sup> En dicho informe también incluye una digresión sobre el origen etimológico del lugar, que prueba hasta qué punto en el INAH de la época investigación y cuidado del patrimonio estaban entrelazados: “En mixteco el nombre de Huamelulpan es Yacundaba, que quiere decir *cerro que voló*, porque existe la leyenda de que este cerro, a cuyo pie se encuentra Huamelulpan, voló o se desprendió de otro que está cerca de Tlaxiaco, para evitar la huida de una princesa. En unos títulos de 1801 que vi, se llamaba Huanemilolpan, pero según yo es un error, pues en los títulos más antiguos se llama Huamelulpan”, CASO, Alfonso, “Informe de las exploraciones realizadas en la población de Huamelulpan, Oaxaca, Ex-distrito de Tlaxiaco,



En lo que respecta al aspecto práctico y procedimental lo que se desprende de los informes técnicos es una preocupación prioritaria por controlar el emergente e inmenso patrimonio de Oaxaca. Excavaciones particulares, malos usos y desconocimiento del patrimonio, compraventa, destrucción y saqueo de restos muebles e inmuebles, fueron algunas de las actividades que reclamaron con urgencia la labor del personal del INAH, que desde un principio tendría como directiva el colaborar y concienciar a los municipios en el cuidado y vigilancia del patrimonio nacional. Un informe preliminar de 1949 recoge cual es el centro de las principales preocupaciones de los arqueólogos de Oaxaca y, a la vez, nos muestra la manera en que el incremento de la actividad relacionada con el estudio y el comercio de restos prehispánicos había derivado en su contemplación en cuanto que importante recurso económico por parte de los habitantes de los diferentes municipios oaxaqueños,

“Visitar [...] así como para evitar en lo posible los desenfrenados saqueos y destrucciones que últimamente se vienen haciendo a gran escala [...] A las destrucciones ya referidas, hay que agregar el desenfrenado comercio de objetos arqueológicos que se observa a cada paso y cada vez en mayor proporción. Se nos informa de algunos compradores que se dedican sin ningún escrúpulo y con todo el descaro al comercio de estos objetos y que constantemente hacen viajes de esta capital, y otros que van de Puerto de Veracruz a los lugares ya señalados y aún por otros muchos; es tal el afán de comprar ídolos, como ellos dicen, que hasta los choferes que van a las fábricas de ladrillos para transportar ese material hacen sus compras de idolillos y todo cuanto pueden en materia arqueológica. En algunos casos los señores compradores reparten sus tarjetas en las que anuncian que compran ídolos y pagan buenos precios.

Otro de los compradores y que quizás sea el más peligroso y que hace viajes frecuentes [...] es el señor Jorge Hanewaldt de nacionalidad alemana, pues hemos tenido noticias que hasta recomienda a los campesinos por los sitios

---

julio 1961, 1 y 2 temporadas”, 19.58, Archivo Técnico del Consejo de Arqueología del INAH, 16/7/1961, p. 6.

que recorre que excaven lo más que puedan, que todo lo que encuentren le avisen telegráficamente [...].

Hasta hace pocos años la gente campesina no intentaba excavar para sacar idolillos, pero últimamente ya lo están haciendo<sup>282</sup>.

Lo que apunta dicho informe es a un cambio en la relación entre comunidades y patrimonio que parece previo, o por lo menos paralelo, a la catalogación y control de los restos patrimoniales de las comunidades por parte de las instituciones culturales mexicanas<sup>283</sup>. El aumento del comercio de antigüedades, ligado al crecimiento de turismo y artesanías, y a la demanda de *autenticidad* en objetos pres hispánicos e indígenas, necesitaba de la colaboración activa de la población indígena y campesina, y espoleó enormemente la actividad de control patrimonial por parte del INAH. Ambos, saqueadores y arqueólogos, pugnaron por establecer relaciones de colaboración con los diferentes miembros de los municipios, estableciendo redes activas de control basadas en el patrimonio. Desde este punto de vista —contradiendo en parte las acusaciones de la antropología crítica y las nuevas visiones sobre patrimonio— los especialistas del INAH buscaron principalmente la salvaguarda del patrimonio ante una posible destrucción, venta o descontextualización que muchas veces era llevada a cabo por determinados miembros de las comunidades. Para el control del territorio y su patrimonio por parte de las instancias culturales se idearon diferentes estrategias: el nombramiento de inspectores o *vigilantes* en la comunidad, lo cual incluía también la existencia previa de interesantes personajes que ya se dedicaban a coleccionar tales objetos y a almacenarlos en algún lugar; la concienciación de las comunidades acerca de la importancia de la salvaguarda

---

<sup>282</sup> VALENZUELA, Juan y DEL PEÓN, Lorenzo, “Informe preliminar del resultado de visitas y exploraciones en los Estados de Oaxaca y Veracruz”, 636.6, Tomo LXXXIV, Estado de Oaxaca, 1917 – 1949, vol. II, ATCNA – INAH, México, marzo de 1949.

<sup>283</sup> La valoración del patrimonio mexicano y la función del Estado como garante de su conservación es tan antigua (o más) que la propia Independencia, y especialmente contra la salida de estos objetos al extranjero, cuya preocupación no es, ni mucho menos, exclusiva del siglo XX. Así afirmaba Icazbalceta: “Tampoco podemos quejarnos de la pobreza de nuestras colecciones, ni lamentar la pérdida de nuestras antigüedades, después de haber visto, hace poco, que el gobierno autorizó a un explorador extranjero para llevarse cuanto encontrara; y el contrario, aunque por fortuna desaprobado, fue defendido en el Congreso, por la razón de que para dar a conocer la historia de un país es indispensable que los objetos arqueológicos se exporten. Singular razón que obligaría a un cambio general de antigüedades entre todos los pueblos del globo. Díjose también que servían de ilustración al extranjero, y debíamos esperar que nos la devolviera en libros, de que sacaríamos más ventajas. ¡Adónde han ido a parar nuestros fieros y alardes de decoro nacional! Si los frailes acabaron con un tesoro, podrán quejarse, a lo sumo, los extranjeros, únicos capaces de aprovecharle, según se dijo en la representación nacional.”, ICAZBALCETA, 1896, *op. cit.* p. 72.

del patrimonio nacional mexicano, que pasaba por el reconocimiento y cuidado de las diferentes piezas y su no consideración en cuanto que objeto susceptible de comercio; la constante consulta y diálogo con determinados miembros de la comunidad para conseguir información acerca de posibles yacimientos, la cual resultaría especialmente problemática (como veremos) con aquellos objetos que sí eran considerados como auténtico y celoso patrimonio comunitario, significativo y en uso: aquellos lienzos y documentos territoriales que poseían las autoridades municipales; la prohibición de realizar excavaciones particulares y la idoneidad de no mover o descontextualizar los diferentes hallazgos; el envío de diferentes piezas a los museos regionales para su conservación; y, por último, el establecimiento, en aquellas comunidades que poseyeran un acervo significativo, de locales donde ir almacenando en las mejores condiciones los objetos patrimoniales encontrados.

En primer lugar veremos cómo los arqueólogos buscarían en todo momento la figura de un intermediario comunitario con el que poder establecer una relación duradera de cara al control del patrimonio de las diferentes regiones y comunidades. De hecho, las visitas de urgencia de los especialistas estaban determinadas a que alguien de la comunidad informara a las instituciones de la aparición o destrucción de cualquier resto patrimonial. Podría ser un simple vecino (“Se efectuó dicha exploración gracias al informe de un vecino de la localidad que tiene terrenos cercanos a la zona...”<sup>284</sup>) o bien el Presidente Municipal (“Con el Presidente Municipal de ese lugar me informé de donde habían sacado los objetos que se me indicaban en el oficio...”<sup>285</sup>), según ambos testimonios de Lorenzo Gamio; lo cual bastaría por sí solo para ponernos sobre aviso de unas comunidades participantes en la construcción de un patrimonio nacional desde muy temprana fecha. O quizás se tratara de una figura comunitaria que se nos muestra especialmente interesante: coleccionistas individuales dentro de los propios municipios.

Un informe con fecha tan temprana como 1917 referido a la localidad de Teotitlán del Camino ofrece un valioso testimonio —en el que se da esa mezcla de consideraciones de tipo arqueológico y valoraciones de tipo antropológico después tan característica del

---

<sup>284</sup> GAMIO, Lorenzo, “Informe relacionado con la exploración de una tumba en el pueblo de Suchilquitongo, Oaxaca”, 687.8, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCNA-INAH, 30/5/1946.

<sup>285</sup> GAMIO, Lorenzo, “Informe de las exploraciones en las zonas Arqueológicas de San Francisco Caxonos y Zoogocho”, 683.4, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCNA-INAH 4/6/1945.

indigenismo— en el que se prueba cómo la relación entre las comunidades y el patrimonio —al menos entre ciertos personajes de la misma capaces de coleccionar y conservar objetos prehispánicos “con estimación”— era previa a su institucionalización

“Teotitlán (lugar de dios) es una población de importancia al suroeste de la población y a cinco kilómetros de distancia, en la cima del cerro “San Bernardino” se encuentran las ruinas de un templo de la civilización mixteco-zapoteca, en la que se adoraba a un dios [...] Teotitlán en un tiempo fue el emporio del comercio entre la cabecera y Huautla, Huehuetla y Nanahuatipa [...] Su carácter poco común lo ha hecho distinguirse entre los otros pueblos [...] dando notables hijos, contándose inteligentes profesores, sabios doctores, prácticos abogados y patriotas ciudadanos [...] todavía existen algunos indígenas que no han podido abjurar de sus antiguas prácticas religiosas transmitidas de generación en generación [...] De regreso a la población tomé informes sobre las personas amantes de coleccionar objetos arqueológicos; obteniendo datos, me dirigí a los dominios de los señores Jesús Gomes y Emilio Alfaro, pudiendo convencerme de que efectivamente poseen y conservan con estimación, algunas joyas arqueológicas”<sup>286</sup>

Otro informe posterior de Lorenzo Gamio, respectivo al otro Teotitlán (Teotitlán del Valle, actualmente con un boyante museo comunitario) también nos habla sobre la importancia que en la labor arqueológica tuvieron los intermediarios. En este caso, más allá de la existencia previa de coleccionistas se alude a la figura de un *vigilante*, que estaría encargado de velar por el patrimonio evitando su saqueo, pérdida o comercio<sup>287</sup>. Es interesante también por la alusión a la construcción de la carretera panamericana (tan importante para el posterior despegue internacional de los textiles, el otro gran patrimonio de la zona) que mejoraría mucho la accesibilidad a las diferentes zonas del Estado. La

---

<sup>286</sup> VARGAS, Jesús, “Informe de inspección de las zonas arqueológicas del Estado de Oaxaca”, 659.2, Tomo LXXIV, 1917 – 1947, vol. II, ATCNA-INAH, diciembre de 1917, p. 2, 8 y ss.

<sup>287</sup> Existen multitud de testimonios en este sentido, por ejemplo: “En la actualidad el Departamento de Monumentos de la Secretaría de Educación Pública, teniendo en cuenta la importancia de la región [Los Tuxtlas, Veracruz], acordó nombrar un vigilante que radique en Catemaco y que se encargue del cuidado y vigilancia de la región, con el fin de evitar destrucciones y saqueos”, VALENZUELA, Juan, “Las exploraciones efectuadas en los Tuxtlas, Veracruz”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, vol. 3, 1945, p. 101.

afluencia de turismo y comercio incrementarían el número de descubrimientos y la necesidad del INAH de un progresivo mayor control sobre su patrimonio

“[Acudo a analizar] un pequeño montículo que fue destruido por los trabajadores de la carretera [internacional] Se desechó la idea de un saqueo reciente [...] La lápida de la entrada se encuentra ya en el Museo Regional de este Estado y los demás objetos en esta oficina a mi cargo a disposición de la superioridad. En vista de que en esa región no tenemos vigilante y el lugar donde apareció la tumba se encuentra bastante alejado de los centros de población, opté por volver a rellenar la tumba para evitar su destrucción”<sup>288</sup>.

Entre aquellos personajes susceptibles de ser considerados como intermediarios, vigilantes o coleccionistas locales de patrimonio dentro de la comunidad, encontramos de nuevo a la importante figura del maestro. En ello es interesante el testimonio que aporta Julio de la Fuente para la región del Río Cajonos, en el distrito de Villa Alta. Dicha zona, frontera entre el Valle Zapoteca y la Sierra Mixe, fue progresivamente explorada por diferentes especialistas (Julio de la Fuente en 1942, Lorenzo Gamio 1945 y otra vez en 1962 con el descubrimiento de la estela de Yagila<sup>289</sup>, hasta un reciente proyecto dirigido por Edith Ortiz Díaz en 1997). Dicha región, debido a su importancia, fue progresivamente considerada bastión patrimonial por el INAH, lo que precisamente generaría en época reciente múltiples museos comunitarios, desde el Museo Salesiano de San Pedro y San Pablo Ayutla Mixe, al Museo de Yagila, y el más reciente de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, el Museo de San Francisco Cajonos. A esta última localidad se refiere el informe de De la Fuente

---

<sup>288</sup> GAMIO, Lorenzo, “Informe relacionado con la exploración de una tumba en el pueblo de Teotitlán del Valle, Oaxaca”, 619.12, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCMA – INAH, 15/11/1947.

<sup>289</sup> La estela de Yagila permanecería en la comunidad zapoteca de San Juan Yagila y se habilitaría un museo comunitario para ello. La conservación por parte de las comunidades, así como también sucede muchas veces con las instituciones, no garantiza las mejores condiciones para las piezas, así rezaba un reciente informe al respecto: “El estado del museo es bastante pobre, pues en el cuarto que se había asignado para esta función, se almacenan otros objetos como cajas, herramientas, disfraces, etc. También se han perdido las cédulas de registro de las piezas. La estela de Yagila reportado por Lorenzo Gamio hacia la década de los sesenta está en pésimas condiciones, pues aunque está bajo techo ha recibido agresiones por parte de los pobladores del lugar; los glifos de la parte posterior están prácticamente borrados y sobre este lado se pintó un letrero que dice: “di no a las drogas”, ORTIZ DÍAZ, Edith, “Informe de la temporada de campo 1997 del Proyecto Arqueológico Río Caxonos, Villa Alta de los zapotecos, Sierra Juárez, Oaxaca”, 19-116, Archivo Técnico del Consejo Nacional de Arqueología – INAH, febrero 1998, p. 24 y ss.

“A un día y medio de camino aproximadamente de Teotitlán del Valle [...] El pueblo es histórico y Burgoa lo menciona como el lugar donde se encontraba el templo de los sacerdotes zapotecas más importantes de la región. Las grandes laderas del cerro se encuentran terrazadas, y en la parte superior se mira un pequeño mogote o amontonamiento de piedras, arqueológico, según los vecinos sobre el cual se colocó una cruz. Se recoge abundante tepalcatería de varios periodos en todas las terrazas [...] las laderas se cultivan intensamente, encontrando idolillos y vasijas los vecinos. No fue posible, sin embargo, conseguir algunas piezas y muchas de las sacadas han sido vendidas a turistas americanos [...].

En la escuela el profesor Aureliano López, nativo del lugar, reunió una pequeña colección de cabecitas y tepalcates, que aún conserva ahí [...].

Me permito hacer dos sugerencias respecto a estas piezas: que se recomiende a las autoridades locales la conservación de la colección que se encuentra en la escuela, sin perjuicio de que se haga la misma recomendación al actual maestro del lugar, el profesor Abelino León, persona muy competente, y que se pida a las mismas autoridades se traslade el ídolo y la pieza adicional [ídolo y pieza cónica] a la escuela, colocándosele en un buen sitio fuera del alcance de los alumnos, a fin de evitar que siga destruyéndose por acción de la intemperie y de los nativos, que algunas veces la han pintado con lápices y gises”<sup>290</sup>.

En tal informe es posible apreciar el interés en habilitar un local, en este caso la escuela, para la protección de las piezas que se encuentren en aquellas comunidades anejas a importantes yacimientos arqueológicos. Es este un caso parecido al de San Pedro y San Pablo Tequixtepec, la importancia arqueológica de dicha localidad, especialmente en la profusión de sus piedras grabadas, fue intuita por Lorenzo Gamio en uno de los pioneros reconocimientos de la Mixteca Baja. Dicho informe es interesante porque en él podemos apreciar el momento en que comenzaría a funcionar la idea de un museo de comunidad,

---

<sup>290</sup> DE LA FUENTE, Julio, “Reporte de los sitios arqueológicos de los distritos de Villa Alta, Choapam, Ixtlán y Tlacolula, Oaxaca”, 681.2, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCMA-INAH, 15/3/1942, p. 3.

el municipio es responsabilizado de la custodia del patrimonio unos años antes de la promulgación de la *Ley Federal sobre Monumentos* de 1972 que habilitaría formalmente a ello

“Informado por las Autoridades del municipio de Chazumba, a través del Gobierno del Estado, en el sentido de que se había descubierto una gran oquedad en un montículo y se apreciaban restos arqueológicos, me trasladé inmediatamente a dicha población [...] Entrevisté a las autoridades y me informaron que unos individuos habían tratado de saquear dicho montículo, habiendo sido apresados y después dejados libres bajo fianza, como el delito era de orden Federal, turné las diligencias al Ministerio Público Federal en Oaxaca [...].

Los vecinos de un rancho cerca del cerro [Cerro de la Luna] me hablaron de otros lugares también con piedras lo que sería muy interesante visitar ya que son lugares donde aún no han entrado los saqueadores.

En un futuro viaje a ese lugar levantaré un plano exacto de la colocación de las Estelas y se tratará de recogerlas y concentrarlas en la Escuela o Municipio de Chazumba para después estudiarlas debidamente; por el momento responsabilicé a las autoridades para su custodia.

Ya de regreso aproveché visitar la población de Tequixtepec, donde había noticias desde hace tiempo de que ahí existían un gran número de estelas y efectivamente, las autoridades municipales han recuperado de un cerro contiguo alrededor de 20 monolitos y los ha concentrado en la plaza y edificio municipal, todas son muy interesantes; desde luego hablé con el Presidente del lugar indicándole que ya que habían bajado las estelas y que en principio era un error, ellos eran los depositarios y responsables ante el Patrimonio Nacional de estas estelas, pues ya habiendo sido fotografiadas quedaban inventariadas, les aclaré que el error cometido con las estelas era quitarlas de

su sitio sin marcar en un plano su posición, distancia y descripción del lugar”<sup>291</sup>.

Llegamos ahora a una de las cuestiones más polémicas acerca de las políticas patrimoniales del INAH en el periodo estudiado. Esto es, las habituales acusaciones acerca del *saqueo* que el INAH infringiría a las diferentes comunidades, especialmente las indígenas, auténticas poseedoras legítimas del patrimonio prehispánico tanto cultural como territorialmente. Epítome, a su vez, de las malas praxis de autoritarismo y centralismo que desembocarían directamente en un paradigma *democratizador de la ciencia*, si se quiere, a través de sus diferentes despliegues: antropología crítica, arqueología postprocesual o, finalmente, museología comunitaria. En los diversos informes aquí analizados es difícil apreciar un proceso de saqueo o usurpación de patrimonio, ya no sólo porque sería un anacronismo considerar de tal modo la catalogación y conservación de bienes (que seguían siendo incuestionablemente considerados propiedad inalienable de la nación y no de sus diferentes pueblos o comunidades) sino sobre todo porque estaban redactados por los mismos especialistas que posteriormente serían acusados de estar coaligados con un discurso hegemónico. Sea como fuere, el INAH desplegó diferentes estrategias a la hora de adquirir o no los diferentes objetos significativos de los cuales daban cuenta sus informes. En la inmensa mayoría de los casos podemos observar como los especialistas del INAH actuaron para proteger y evitar la alarmante destrucción del patrimonio de Oaxaca. Es cierto, como opinan recientes obras, que la suposición de que una sola institución, por muy mastodóntica que fuera, pudiera aprehender y proteger mínimamente dicho patrimonio era sumamente ingenua; pero habría que preguntarse, sobre todo a raíz de la febril actividad que se desprende de los presentes informes, qué habría sido del patrimonio oaxaqueño sin su incansable labor. Entre las diversas estrategias que se desplegarían, hemos visto numerosos ejemplos en que se procura que sea la propia comunidad la custodia, a través del nombramiento de dicha responsabilidad a las diferentes autoridades o intermediarios, para que conserven lo ya encontrado. Sin embargo, otras veces se consideraba que era mejor adquirir ciertos objetos de la propiedad de individuales y

---

<sup>291</sup> GAMIO, Lorenzo, “Informe relacionado con visita efectuada a la zona arqueológica de Chazumba y recorrido a los cerros de Lunatitlán y Tequixtepec, Huajuapam, Oax”, ref. B/311.46(02)/1, Departamento de Monumentos Prehispánicos, 22/11/1969, Citado en RIVERA GUZMÁN, Ángel Iván, “Lorenzo Gamio y los inicios de la arqueología en la Mixteca Baja. Comentarios sobre el informe de inspección a Chazumba y Tequixtepec de 1969”, en *Arqueología*, n. 36, INAH, 2007, p. 240 – 248.



mandarlos a estudiar y conservar al Museo Regional. Como afirma Lorenzo Gamio: “De San Francisco Cajonos recogí un idolillo de jade color verde claro que estaba en poder de un particular, con la ayuda de las autoridades lo convencí que lo entregara para el Museo, siendo esos objetos los únicos que se pudieron obtener”<sup>292</sup>.

Pero había ocasiones, y éste es sumamente interesante, en que la comunidad se mostraba especialmente celosa de los objetos requeridos por los especialistas. Se trata de aquellos documentos territoriales (lienzos o títulos primordiales) utilizados y guardados por la comunidad para probar su adscripción histórica y legal al territorio. Para ello reproducimos extensamente el informe de Frans Blom en que se narra con toda literatura el hallazgo del Lienzo de Analco. En él se muestra muy claramente el dilema que viene dado entre el estudio científico y la posesión comunitaria de un objeto significativo, sorprende por explícita la defensa de que dicho objeto permanezca en la comunidad (“debemos dejar a los analcos con su tesoro”<sup>293</sup>)

“El que ha tenido la suerte de subir el camino áspero y sinuoso que conduce a Villa Alta desde Yalalag nunca se olvida de la belleza del paisaje. Dando vuelta a un cerro se abre un valle angosto y muy abajo se ven los pueblos de Villa Alta y Ladivioag casi escondidos en huertas tropicales y plantaciones de café. Un pastor guardando sus ovejas estaba tocando su chirimía y unas mujeres recogieron unas orquídeas para el altar de un santo. En una barranca honda corre un río caudaloso y en la distancia se ve el pueblo de Temaxcalápan situado en una falda de un cerro alto que está coronado con una ruinas de un pueblo pre-cortesiano. Más lejos todavía relucen las paredes blancas de la pequeña iglesia del gracioso pueblo de Yatzona [...] Se nos habla de un documento antiguo [...] Existe la tradición que la gente de Analco son de origen Tlaxcalteca y que vinieron con los españoles en la conquista de la tierra de los mixes.

---

<sup>292</sup> GAMIO, Lorenzo, “Informe de las exploraciones en las zonas Arqueológicas de San Francisco Caxonos y Zoogocho”, 683.4, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCNA-INAH 4/6/1945, p. 4.

<sup>293</sup> El Lienzo de Analco actualmente se encuentra en la colección de códices del Museo Nacional de Antropología.

He sabido desde hace muchos años que todavía se guardan en lugares remotos e indígenas, documentos, códices o lienzos de la antigüedad. Siempre me han dicho que los dueños nunca enseñan sus tesoros a nadie y siempre he soñado con ver un tal tesoro ¿Me sonreía la suerte esta vez? ¿Íba a ver yo un documento antiguo? Así pensaba. Entramos en la casa que antes había sido ayuntamiento [...] Algunos hombres [...] me miraban con sospecha. Durante siglos habían guardado sus documentos celosamente y pocos eran los de fuera que los habían visto [...]

El lienzo de Analco contiene una riqueza de pormenores y detalles íntimos de la vida del pueblo y de los horrores de la conquista que se efectuó con una fiereza hitleriana [...] Nunca había visto un documento tan expresivo como el lienzo de Analco.

Como he dicho anteriormente solo tenía unas pocas horas a mi disposición para ver el lienzo de Analco, pero vi suficiente para afirmar que este documento histórico es interesantísimo y de sumo valor histórico. Debemos dejar a los analcos con su tesoro, pero al mismo tiempo es nuestro deber fotografiar y estudiar esta página grande de la historia mexicana que nos habla de viva voz a través de cuatro siglos”<sup>294</sup>.

Las fuentes hasta aquí analizadas, centradas en aquellos aspectos procedimentales que puedan iluminar las relaciones entre comunidades y especialistas, demuestran la importante labor patrimonial de los especialistas del INAH en Oaxaca durante buena parte del siglo XX. En muchos de los casos se ha podido apreciar la inauguración de tales relaciones, y el establecimiento de conversaciones entre vecinos, coleccionistas, o autoridades de los municipios y los arqueólogos del INAH. Muchas de tales relaciones vinieron dadas por el conflicto (principalmente saqueos o venta de objetos) pero muchas otras también se basaron en la colaboración, a través del aviso acerca de, la capacitación, donación o incluso la temprana custodia de parte importante del patrimonio arqueológico o histórico de la región.

---

<sup>294</sup> BLOM, Frans, “El lienzo de Analco”, Tomo LXXXIV, Estado de Oaxaca 1917 – 1950, ATDMP-INAH, 19/5/1945.

Toda esta labor vendría a materializarse con la llegada a la dirección del INAH Guillermo Bonfil Batalla, el comienzo de la crítica al indigenismo clásico y la promulgación de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas del 6 de mayo de 1972. Tal legislación habilitaría la participación legal de “asociaciones civiles, juntas vecinales, y uniones de campesinos como órganos auxiliares para impedir el saqueo arqueológico y preservar el patrimonio cultural de la Nación”<sup>295</sup>. Los municipios oaxaqueños podían desde entonces implicarse por ley en el manejo de colecciones o bienes patrimoniales asumiendo el rol de “custodias” (pero, en su condición de bienes inalienables de la nación mexicana, no la propiedad) lo que desembocaría directamente en los diferentes programas de museos comunitarios. Sin embargo, en las páginas precedentes hemos podido apreciar cómo esa función venía gestándose, incluso realizándose explícitamente, desde la implementación de los trabajos de reconocimiento y catalogación propia de la primera mitad del siglo XX.

Por otro lado, la profusión sin precedentes en dicho periodo de estudios científicos, catalogaciones y descubrimientos por parte de estos científicos provocaría una progresiva valoración del patrimonio —en sentido estricto, *construcción* del patrimonio— tanto internacional, como regional y comunitariamente. Muchas comunidades, algunas de las cuales participarían activamente mano a mano con los arqueólogos en las diferentes campañas, tomaron conciencia de la antigüedad e importancia cultural de su territorio, convirtiendo a su vez ese constructo patrimonial en un recurso simbólico o económico para el presente a través de plataformas tales como los museos comunitarios (bien atrayendo turismo, asociándolo a la producción de artesanías o utilizándolo para legitimar la adscripción inmemorial al territorio en conflictos de tierras, por poner los más repetidos ejemplos).

En definitiva, en los informes aquí aportados se comprueba que en muchas de aquellas comunidades que hoy poseen un museo comunitario, adscrito o no a la UMCO y al Centro INAH-Oaxaca (Teotitlán del Valle, Huamelulpan, San Francisco Cajonos, San Pedro y San Pablo Tequixtepec, Suchilquitongo, etc.) existe una larga tradición de contacto y colaboración entre municipio y especialistas. En aquellas regiones que fueron priorizadas en la época del indigenismo clásico —entre otras Mixteca Alta y Baja, Valles Centrales,

---

<sup>295</sup> *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, Capítulo 1, Artículo 2, del 6 mayo de 1972.

Zona de Cajonos (no así otras como Papaloapan, por ejemplo)— sería precisamente donde en años recientes han surgido, asociados a tal tradición pero definiéndose frente a ella, los principales procesos de empoderamiento patrimonial indígena.<sup>296</sup>

Es por todo ello que la consideración de los museos comunitarios en cuanto que bastiones prestos a resistirse frente a la imposición y el saqueo de su patrimonio por parte del estado y las instituciones indigenistas—tal como opina parte de la literatura sobre dicho campo<sup>297</sup>—, o bien como grupos subalternos *recobrando* un patrimonio enajenado durante siglos, ha de ser profundamente matizada. Si en estas líneas hemos visto la decisiva importancia que en los antecedentes de los museos comunitarios tuvo la relación entre instituciones culturales y especialistas con los municipios, en el siguiente apartado abordaremos directamente nuestro objeto de estudio: un análisis museológico y museográfico de los museos comunitarios del estado de Oaxaca.

#### 2.2.4. Panorama actual de museos comunitarios de Oaxaca

Existen multitud de museos comunitarios en el estado de Oaxaca, algunos (la mayoría de los aquí analizados) pertenecientes a esa iniciativa del Centro INAH-Oaxaca que fue la Unión de Museos Comunitarios, otros son previos a la consolidación dicha asociación y otros nunca han pertenecido a la misma. Los más visitados suelen estar en la zona de los Valles Centrales próximos a la capital e inmersos en las rutas turísticas y de ventas de artesanía. Otros muchos, principalmente en la Sierra Norte, se encuentran muy aislados como para esperar la visita de turistas. Algunos han sido abandonados o han perdido su razón de ser y otros acaban de ser inaugurados.

---

<sup>296</sup> El estado de Oaxaca como zona privilegiada de actividades del INAH durante toda la época aludida podría ser añadido a las causas que intentan desentrañar el porqué del liderazgo actual de la antigua Antequera en las prácticas de museología comunitaria, entre las que suele dominar la de una mayor etnicidad y consecuente presencia de formas tradicionales de organización interna, véase FRAUSTO, *op. cit.*

<sup>297</sup> Las visiones al respecto suelen incidir en un constante antagonismo y dicotomía entre especialistas e indígenas, centrando su crítica en el monopolio científico y patrimonial de las instituciones centrales, a que “los arqueólogos, historiadores y los llamados *especialistas* definen solos lo que requiere conservar y proteger de nuestro patrimonio cultural”, como afirma Florescano. O bien reivindicando, tal como hace Vázquez León, “una nueva actitud abierta de los arqueólogos para negociar su objeto de estudio con otros actores sociales”. Véase FLORESCANO, *op. cit.*; y VÁZQUEZ LEÓN, *op. cit.* p. 99.

Respecto a su organización, el museo suele estar gestionado por un comité que se incluye en el sistema de cargos, formado *ex profeso* y habitualmente por cinco, siete o diez personas. Generalmente un presidente (que sería el representante legal y formal del museo), un secretario (que se encargue de los archivos, la correspondencia, y levantar actas de las asambleas), un tesorero (que lleve la contabilidad, maneje los fondos, recolecte cuotas o donativos y rinda un informe anual) y el resto vocales (aquellos que trabajen en el museo, abriéndolo el día que toque y apoyando en toda actividad que involucre al centro). Los comités suelen renovarse cada dos o tres años, y cada nueva formación tiene que presentar nuevos objetivos.

Respecto a su contenido, ya hemos visto como dentro de las temáticas posibles domina completamente la presencia de materiales prehispánicos, siendo notoria la ausencia de contenidos históricos de la colonia y de los siglos XIX y XX. La mayoría de los museos surgieron, tal como vimos, por la presencia de excavaciones arqueológicas en su territorio. Otros muchos relacionados con los pleitos por tierras y el interés en exhibir o recuperar documentos históricos relativos a la tenencia de tierras.

Hemos aquí seleccionado una muestra de 18 museos comunitarios del estado de Oaxaca. Para establecer un mejor análisis que relacione su aparición con las diferentes idiosincrasias territoriales hemos dividido tal muestra en tres zonas y tres temáticas relacionadas: los Valles Centrales y la relación de los museos comunitarios con las artesanías; la Región Mixteca y la profusión y exhibición de documentos territoriales; y la Región Sierra Norte, y la peculiaridad que impone su alejamiento de la capital y su relativo aislamiento.

Museos Comunitarios de Oaxaca y sus principales características

Museo	Pueblo	Municipio / Distrito	Región / Etnia	Año de fundación	Temática principal	Colección / objetos significativos	Otras temáticas	Contenido Histórico
Museo Comunitario San José Mogote	San José Mogote	Guadalupe / Etla	Valles Centrales / Zapoteca	1976	Arqueología	Gran figura preclásica de Jade / "diablo enchilado"	La lucha por la tierra	Historia ejidal
Museo Comunitario Shan Dany (Bajo el cerro)	Santa Ana del Valle	Santa Ana del Valle / Tlacolula	Valles Centrales / Zapoteca	1986	Arqueología	Urnas zapotecas	Artesanía textil, Danza de la Pluma	Revolución Mexicana
Museo Comunitario Cerro de la Campana	Santiago Suchilquitongo	Santiago Suchilquitongo / Etla	Valle Centrales / Zapoteca	1989	Arqueología	Ofrendas y reproducción de Tumba número 5 de Suchilquitongo	Mayordomías / Artesanías de piedra de cantera	No
Museo Comunitario Hñaitulu (Flor Bonita)	San Martín Huamelulpan	San Martín Huamelulpan / Tlaxiaco	Mixteca Alta	1991 (1980)	Arqueología	Estelas grabadas	Medicina tradicional	No
Museo Comunitario Cerro de los Huizaches	San Pablo Huixtepec	San Pablo Huixtepec / Zimatlán	Valles Centrales / Zapoteca	1992 (actualmente cerrado)	Histórico-territorial	Lienzos coloniales	Historia Colonial / Historia contemporánea / Mayordomía	Historia Colonial y Contemporánea
Museo Comunitario Balza Xtee Guech Guia	Teotitlán del Valle	Teotitlán del Valle / Tlacolula	Valles Centrales / Zapoteca	1994	Arqueología	Piedras labradas	Festividad de los muertos, Artesanía textil, Danza de la Pluma, Bodas tradicionales	No
Museo Comunitario Note Ujia (Siete Ríos)	San Miguel del Progreso	Heroica Ciudad de Tlaxiaco / Tlaxiaco	Mixteca Alta	1996	Histórico-territorial	Códice pictográfico siglo XVIII	Artesanía textil / Arqueología	Historia Colonial
Memorias de Yacundaayee (Cerro del caracol erguido)	San Pedro y San Pablo Tequixtepec	San Pedro y San Pablo Tequixtepec / Huajuapán	Mixteca Baja	1997	Arqueología	Estelas grabadas estilo <i>ruñe</i>	Fotografías comunidad	En el mural exterior se representan los episodios históricos más relevantes de la comunidad
Museo Comunitario Historia de la Mina	Natividad	Natividad / Ixtlán de Juárez	Sierra Norte	2000	Historia de la Mina	No	Historia del Sindicato	Historia de la mina desde el siglo XVIII hasta la decadencia del sindicato

Museos Comunitarios de Oaxaca y sus principales características 2

Museo	Pueblo	Municipio / Distrito	Región / Etnia	Año de fundación	Temática principal	Colección / objetos significativos	Otras temáticas	Contenido Histórico
<b>Museo Comunitario <i>Auu Kuini</i> (el lugar del tigre)</b>	Santa María Cuquila	Heroica Ciudad de Tlaxiaco / Tlaxiaco	Mixteca Alta	2001	Arqueología	Estelas grabadas <i>ñuiñe</i>	Artesanía textil	No
<b>Museo Comunitario <i>Yukun'i</i> (Cerro que retumba)</b>	San José Chichihualtepec	Santiago Chazumba / Huajuapán de León	Mixteca Baja	2003	Arqueología	Estelas grabadas y "cabecitas colosales".	Religión, tradiciones y costumbres / Cultivo de la pitaya	No
<b>Museo Comunitario Monte Flor</b>	Cerro Marín Valle Nacional	San Juan Bautista Valle Nacional / Tlaxtepec	Papaloapan, Chinantla / Chinanteca	2003	Arqueología	Ofrenda Tumba número 1 Cerro Marín	Lucha por la tierra / Cultivo del café	Historia ejidal
<b>Museo Comunitario <i>Aniut</i> "Sets Mono".</b>	Magdalena Jaltepec	Magdalena Jaltepec / Nochixtlán	Mixteca Alta	2004	Códice mixteco de Selden o "Tutu Sucuafie"	Cerámica mixteca y "cabecitas colosales".	Arqueología / medicina tradicional / mayordomías / pelota mixteca / parajes.	Revolución Mexicana
<b>Museo Comunitario de San Juan Guelavía</b>	San Juan Guelavía	San Juan Guelavía / Tlaxiaco	Valles Centrales / Zapoteca	2010	Arqueología / Historia de la comunidad	No	La lucha por la tierra / El cultivo del maíz / La producción de sal	Orígenes Históricos de la comunidad / Revolución Mexicana
<b>Museo Comunitario <i>Mátsk Méjy Néé</i> o "Dos ríos".</b>	San Juan Bosco Chuxnabán	San Miguel Quetzaltepec / Mixe	Sierra Norte / Mixe	2011	Histórico-territorial	Ofrenda tumba número 1 de Chuxnabán	Arqueología / La lucha agraria y soluciones a través del diálogo independiente	Historia contemporánea de la agencia municipal.
<b>Museo Comunitario <i>Ta Guili Reín</i> (Cerro de Sangre)</b>	Santiago Matatlán	Santiago Matatlán / Tlaxiaco de Matamoros	Valles Centrales / Zapoteca	2012	Arqueología	No	La producción de mezcal.	No
<b>Museo de San Francisco Cajonos</b>	San Francisco Cajonos	San Francisco Cajonos / Villa Alta	Sierra Norte / Zapoteca	2013	Arqueología	Pectoral de oro en forma de guerrero águila	Historia / Parajes / Sistemas de cargos / Tradiciones	Historia Colonial / Revolución Mexicana

#### 2.2.4.1. Región Valles Centrales: artesanías textiles en el Valle de Tlacolula

La Región de los Valles Centrales se sitúa en la planicie central del estado de Oaxaca, una llanura semidesértica rodeada de escarpadas sierras. Históricamente se trata del corazón del estado, así como la región zapoteca por excelencia, sin que esto signifique que no haya habido contingentes importantes de otras culturas y relaciones entre ellas. Actualmente, y debido a la explosión demográfica y la urbanización, la población indígena es minoritaria en la zona comparada con otras regiones de Oaxaca; representando apenas un 33,7% de la población<sup>298</sup>. De los 113 municipios que forman los Valles Centrales solo 38 superan el 40% de población indígena, que es el requisito marcado por las instituciones para ser considerado *municipio indígena*.

Tres son los valles que forman la región central del estado: Ocotlán, Etlá y Tlacolula, rodeados por diversas sierras. En la confluencia de los tres encontramos el corazón político, cultural y turístico: la ciudad de Oaxaca, que en su doble polo (su barroco casco histórico y su yacimiento prehispánico de Monte Albán) parece capaz de encerrar la doble naturaleza que caracteriza toda la región. La ciudad de Oaxaca, tradicionalmente blanca y colonial, rodeada de comunidades indígenas, centralizaba el comercio y la política del estado. También será foco y lugar de experimentación cultural durante todo el siglo XX, alimentado constantemente por la heterogeneidad indígena y geográfica de su inmensa periferia, residencia de intelectuales y artistas extranjeros y nacionales, hogar de los conocidos pintores oaxaqueños, y corazón del fomento de las diversas artesanías del estado. Como afirma la museóloga Selma Holo, la ciudad a día de hoy se podría definir como “un laboratorio de arte y cultura que de algún modo se ha aventurado en sus propias encrucijadas antes que el resto del país”<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> La Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de México (CDI en adelante) considera población indígena (PI) a todas las personas que forman parte de un hogar indígena, donde el jefe(a) del hogar, su cónyuge y/o alguno de sus ascendientes (madre o padre, madrastra o padrastro, abuelo(a), bisabuelo(a), tatarabuelo(a), suegro(a), declaró ser hablante de lengua indígena. Además, también incluye a personas que declararon hablar alguna lengua indígena y que no forman parte de estos hogares. De los actualmente 851.557 habitantes que posee la región, se estima que 237.112 hablan una lengua o habitan en un hogar indígena. El mayor número en términos absolutos, pero de los más bajos en proporción de todo el estado de Oaxaca. Se calcula que un poco menos de la mitad de los individuos que habitan un hogar indígena han abandonado utilización de su lengua originaria. Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, *Región Sur. Tomo 1. Oaxaca: Condiciones Socioeconómicas y Demográficas de la Población Indígena*, México, 2010.

<sup>299</sup> HOLO, Selma, *op. cit.* p. 18.



Pero, ¿cómo se gestó dicho laboratorio?, ¿cómo se integrarían Estado, diferentes regiones, comunidades indígenas, artesanías y tradiciones, en tan boyante nódulo cultural? Sería durante la primera mitad del siglo XX, en el comienzo del régimen posrevolucionario, y como máxima expresión patrimonial del pacto entre élites citadinas y comunidades indígenas, cuando se comenzaran a fijar los diferentes tipos regionales y elementos patrimoniales del Estado (arqueológicos, etnográficos y de artesanías)<sup>300</sup>. La principal celebración de la ciudad, la Guelaguetza, era una escenificación del regionalismo oaxaqueño y de su inclusión en los discursos nacionalistas (*lo local para fortalecer lo nacional*). El sistema de mercados o *tianguis* oaxaqueño —estudiado por grandes especialistas como Malinowski y De la Fuente o Marroquín— urdía una trama de jerarquías territoriales, imponiendo diferentes especializaciones manufactureras o agrícolas a las comunidades, que ahora, convertidas en patrimonio del estado, serían inventadas en cuanto que tradiciones<sup>301</sup>. Bailes como la Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle y Cuilapan de Guerrero, o la Flor de Piña en Papaloapam; textiles como los de

---

<sup>300</sup> Muchos de estos aspectos, que aparecerán repetidos con insistencia en los museos comunitarios (leyendas regionales, pelota mixteca, *susto*, limpia con huevo, mal de ojo, danza de la pluma, etc.) aparecen ya catalogados y sistematizados por los cronistas del Estado desde finales del siglo XIX e incluso antes. Destaca al respecto muy especialmente la figura de Manuel Martínez Gracida, véase MARTÍNEZ GRACIDA, Manuel, *Las razas indígenas...*, *op. cit.*

<sup>301</sup> Por ello los mercados centrales fueron ya observados por Malinowski como museos, porque en ellos se concentraba toda la variedad etnográfica de la región. Y es por ello también que sería tan evidente la conversión del objeto de uso comunitario en objeto museográfico: “Los mercados de México son felices cotos de cacería para el turista interesado en la variada y pintoresca mezcolanza de gente, objetos y costumbres. Son igualmente interesantes para el antropólogo. Constituyen el principal mecanismo económico de distribución; revelan la forma en que la gente dispone de sus productos y adquiere artículos para su consumo; compendia, en suma, la organización económica de cada distrito y localidad. Desde cada hogar, desde cada poblado y área tribal se concurre al lugar del mercado en el día de plaza. Miembros de muchos grupos sociales llevan productos agrícolas, las artesanías de sus talleres, el producto de una fábrica, una yunta de bueyes, un asno ó un caballo. Se pueden estudiar allí la gente, los objetos materiales y también los valores y las costumbres exhibidos como un efímero, dramático, *museo del día*.”, MALINOWSKI, y DE LA FUENTE, *op. cit.*, p. 37, [La cursiva es nuestra]. Es de destacar que en la concepción del mercado oaxaqueño como nódulo de relaciones e interdependencias de diferentes fenómenos, Malinowski no excluye por invasor al elemento *no indígena*, ni tampoco está especialmente interesado en la búsqueda de aquellos elementos que puedan considerarse esencialmente nativos; sino que, al contrario, considera el marco de estudio del *tianguis* como sumamente valioso porque en él confluyen elementos de todo tipo: comunales y regionales, foráneos y nativos, europeos y zapotecas, etc. Dirá el antropólogo británico “sólo es posible dirigir la observación científica a lo que es; y no en lo que pudiera haber sido ni en lo que fue, incluso si esto se hubiera acabado de desvanecerse ayer mismo”. En ello no podemos apreciar sino cierta crítica al excesivo énfasis del México posrevolucionario en el enfoque historicista, atento a “los valores tradicionales derivados de épocas pasadas” —en una época que Oaxaca es “arqueológicamente famosa por las recientes investigaciones del Dr. Alfonso Caso”—si no tanto, sí podemos intuir la intención de que éste conocimiento histórico se completase con un indispensable análisis del presente. Y para ello aclara: “Con el objeto de eliminar —más que provocar— malentendidos, deseamos dejar establecido, muy claramente, que nuestro enfoque funcional combina el interés histórico con la orientación práctica y científica. En método funcional de ningún modo se opone a cualquier enfoque histórico legítimo. Intenta ampliar y profundizar el punto de vista de histórico en vez de ignorarlo”, *Ibidem*, p. 36 y 50.

Santa Ana o Teotitlán; artesanías cerámicas como la del barro de Atzompa; sones como el jarabe de la Mixteca; productos como el mezcal de Santiago Matatlán, el trenzado de palma de la Mixteca; y otras tradiciones, recientemente inventadas, como la ya desaparecida cestería de San Juan Guelavía o los alebrijes de San Martín Tilcajete; serán sólo algunas de las especializaciones artesanales y tradicionales que compondrán el mosaico patrimonial etnográfico oaxaqueño; y que veremos reflejado y continuado a través de los diferentes museos comunitarios. El proceso de conversión de tales objetos indígenas en patrimonio regional y nacional puede ser entendido en este sentido como una negociación patrimonial<sup>302</sup>. Las comunidades indígenas *prestaban* así su patrimonio cultural, sus artículos por entonces en uso, para su elevación a la calidad de patrimonio regional y nacional; a cambio de una mayor participación en la vida estatal y nacional, y su inclusión en los nacientes circuitos turísticos<sup>303</sup>. En cierta manera, el fomento de las artesanías como factor de desarrollo de la región respondía tanto a las características como a las visiones peculiares acerca del estado de Oaxaca, una región profundamente indígena, reducto de tradición donde la modernidad apenas había asomado, y donde la posibilidad de progreso o industria debía ser desechada en base a otras alternativas. La artesanía comenzaba a valorarse no sólo como medio de supervivencia de las comunidades indígenas (*frente a o junto a*) el desarrollo capitalista, sino como alternativa mexicana a los efectos perversos (*crack* del 29) del comercio mundial occidental. Por aquella época, cuando comenzaban a fijarse las artesanías y tipos regionales, el gran escritor inglés Aldous Huxley viajaría a Oaxaca, dejaba escritas unas impresiones que también tendían a observar dicho proceso, externamente influido por un clima global de

---

<sup>302</sup> No entendemos el concepto de negociación como un pacto horizontal entre dos grupos sociales iguales, sin que medie imposición o dominio; pero desde luego tampoco como una imposición unidireccional ante unas pasivas comunidades indígenas; tal como apunta Lizama Quijano cuando explica que “[los indígenas] fueron vestidos con ropajes que producían la imagen de ser personas ansiosas por incorporarse al desarrollo nacional a cuenta de dejar de ser lo que eran, indígenas [...] Los indios le habían rendido homenaje [a la ciudad], le habían reiterado su fidelidad y habían aceptado sumisamente su supremacía [...] la revalorización del indio vivo fue sólo relativa, y en el Homenaje Racial se evidenció plenamente; los indios hincaron la rodilla ante la representante de Oaxaca, se presentaron ante ella sumisamente, y de nuevo dieron cuenta a los espectadores de que eran sino una “raza” inferior, que veía y reconocía la superioridad de la sociedad urbana, le rendía pleitesía y le pedía a voces (impuestas por los organizadores) participar de su cultura”, LIZAMA QUIJANO, Jesús, *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*, CIESAS, México, 2006, p. 120

<sup>303</sup> “Si la inicialmente llamada Tarde Racial en Monte Albán fue un reencuentro con la historia prehispánica, la Exposición Regional se convirtió en una de las más grandes expresiones de regionalismo oaxaqueño, ya que por primera vez se reunían en un solo lugar, con objeto de ser expuestos ante propios y extraños, los artículos producidos en las diversas zonas de la entidad federativa. La Oaxaca de los años 30 no tenía otra cosa que exponer más que los productos naturales y los de la industria manufacturera, básicamente lo ahora considerado como artesanía y que posiblemente en esas fechas aún eran artículos de uso entre los pobladores rurales de la entidad. De ahí que se tuviera que reconsiderar el valor asignado a lo realizado por manos indígenas.”, véase LIZAMA QUIJANO, *op. cit.*, p. 102.

escepticismo hacia la modernidad occidental, como a un tradicional pacto social entre Estado e indígenas

“La alfarería, el tejido de sarapes, el trenzado ornamental de cuerdas y la fabricación de machetes y espadas, son las principales artesanías locales [...] son puramente indias y se realizan en las aldeas vecinas tanto como en la misma ciudad [...] Recientemente se han dicho muchas tonterías con respecto a las artesanías indias. Huyendo de la crisis y con la horrible visión de Zenith y Middletown aún penosamente fresca en sus memorias, los nuevos William Morris de los Estados Unidos llegaron a México y al enfrentarse con sus artes indígenas prorrumpieron en un desacompasado e histérico entusiasmo [...] la artesanía produce una plenitud psicológica, una sociedad de artesanos es una sociedad de individuos satisfechos, y una sociedad de individuos satisfechos tiende a ser una sociedad estable”<sup>304</sup>.

La artesanía se convertiría así en Oaxaca en un medio de supervivencia alternativo a la industria, y los Valles Zapotecas serían uno de sus principales focos de producción y venta. Espoleado y sustentado por las instituciones centrales que lo verían ya no solo en cuanto que importante factor productivo regional, sino progresivamente como arte y patrimonio antropológico de la nación mexicana. Una política que aunaba comercio, patrimonio y artesanía, que en cierto modo continúa muy activa en la actualidad, cuando recientemente la ciudad ha visto inaugurar museos como el Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca (2005) y el Museo Textil (2007).

Los Valles Centrales también han centrado la atención de la arqueología oaxaqueña. Tradicionalmente orientados a la cultura zapoteca, aúnan algunos de los estudios más clásicos: sean los trabajos de Alfonso Caso en Monte Albán; Ignacio Bernal en Yagul y

---

<sup>304</sup> Aldous Huxley fue solo uno de los grandes intelectuales que se vieron atraídos por Oaxaca a principios del siglo XX. México era un territorio anclado en el pasado y por tanto antagonista de un Occidente que comenzaba a pintarse oscuro. El marco de tal interés era la catástrofe financiera mundial de 1929, y su objetivo era comprobar si las tesis de D. H. Lawrence en su célebre obra “La serpiente emplumada” eran factibles. Huxley quería comprobar “si era posible volver a estadios anteriores de progreso; intenta descubrir si es dable modernizar a la barbarie o barbarizar a la modernidad. Huxley sabe que algo hay en México que puede ayudar a los intelectuales de Occidente a sortear las consecuencias del Martes Negro”, HUXLEY, Aldous, *Más allá del Golfo de México*, Edhasa, Barcelona, 1936, p. 216; véase también ESPINOSA, Guillermo, “En busca del paraíso económico: Huxley en México”, en *Letras Libres*, 26/2/2009, [En línea], url: <http://www.letraslibres.com/blogs/en-busca-del-paraiso-economico-huxley-en-mexico>, última vez consultado: 11/3/2016

Dainzú; Paddock, Marcus, Flannery y Blanton en Mitla, entre muchos otros<sup>305</sup>. Hasta las famosas excavaciones de la Tumba 7 de Monte Albán, que sacaron a la luz la importancia de la cultura mixteca, el predominio de lo zapoteca en Oaxaca, tanto en la academia como en los discursos regionalistas (que ensalzaron la preeminencia azteca y zapoteca en la historia oaxaqueña) fue indudable.

Dentro de los Valles Centrales, nos centraremos en el Valle de Tlacolula, región donde surgirían los primeros museos asociados a la Unión de Museos Comunitarios y donde se concentra el mayor número de los mismos (hasta 4 de los 5 aquí analizados). Muy especialmente atenderemos a la dialéctica entre comunidades, y con la ciudad de Oaxaca, que forman las comunidades de Santa Ana y Teotitlán del Valle. Dicha dupla ejemplifica muy bien el principal mecanismo museográfico-discursivo que domina en la museología comunitaria oaxaqueña, a saber, la hilazón histórico-cultural entre un pasado fundacional prehispánico (materializado a través de los omnipresentes objetos prehispánicos) y el presente inmediato de las comunidades indígenas (aspecto étnico que se manifiesta a través de los materiales etnológicos y las artesanías). Así también comenzaremos a analizar los intereses por los que las comunidades asumen el costo y el trabajo de mantener un museo; intereses territoriales, pero, sobre todo en el caso de Tlacolula, el interés de atraer turistas a una zona tradicionalmente artesana.

El Valle de Tlacolula es el más oriental de los tres que confluyen en la región de los Valles Centrales de Oaxaca. La confluencia allí generada, entre las comunidades textiles, las mezcaleras, las arqueológicas —con Mitla a la cabeza—, la localización de la carretera panamericana y su situación periférica a la ciudad de Oaxaca —que nutre a la región con un número de turistas no excesivamente elevado pero sí constante— han convertido a la región en un sitio privilegiado para el estudio académico, que gusta actualmente de analizar los contrastes generados por la modernización capitalista en sociedades tradicionales, y los productos culturales híbridos resultantes<sup>306</sup>. Es sorprendente

---

<sup>305</sup> CASO, Alfonso e BERNAL, Ignacio, *Urnas de Oaxaca*, Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, n° 2, México, 1952.

<sup>306</sup> WOOD, W. William, “Teotitlán del Valle: A maquiladora in Oaxaca”, en *American Anthropological Society Annual Meeting*, CA, San Francisco, 1996; STEPHEN, Lynn., “Weaving in the fast lane: Class, ethnicity, and gender in Zapotec craft commercialization”, en STEPHEN, Lynn., “Weaving in the fast lane: Class, ethnicity, and gender in Zapotec craft commercialization”, en NASH, June, (ed.), *Crafts in the World Market: The Impact of Global Exchange on Middle American Artisans*, State University of New York, Albany, 1993, pp. 25-57.

comprobar la cantidad de estudios académicos que se han dedicado a las pequeñas comunidades de la zona, de solo dos mil habitantes para Santa Ana del Valle y apenas seis mil para Teotitlán del Valle. La razón de tal interés hay que buscarlo, primero, en su accesibilidad y cercanía a la ciudad de Oaxaca, pero sobre todo en la confluencia que se produce en la zona entre cultura indígena y globalización. Una globalización que ha venido de la mano de tres factores que se entrelazan: migración, turismo e industria textil.

Esta última, la industria textil, es omnipresente en la región. La pujanza del mercado contemporáneo de manufacturas de Oaxaca forma parte de los esfuerzos conscientes de los programas de construcción nacional posteriores a la Revolución, que vieron en la artesanía una alternativa viable a la ausencia de industria en la zona. El fomento de las labores textiles es fundamental, pero forma parte de todo un programa de fomento cultural, comercial y turístico llevado a cabo en el Estado ya desde principios del siglo XX, junto con la promoción de la arqueología, las tradiciones y danzas, la pintura y la música, y un largo etcétera. La carretera Panamericana convirtió el fenómeno, y los tipos y tradiciones oaxaqueñas, en parte del comercio y turismo globales. El bajo precio de los textiles zapotecos en comparación con los norteamericanos y su adaptabilidad a nuevos diseños y colores atrajeron la atención tanto de compradores internacionales interesados en el arte étnico como de los turistas extranjeros ávidos de recuerdos exóticos siempre relacionados —incluso en el diseño— con la espectacularidad de yacimientos arqueológicos como Monte Albán o Mitla. Durante las décadas siguientes y hasta los años ochenta del siglo XX el mercado exportador de manufacturas vivió una época de expansión que lo transformó en un negocio millonario, convirtiendo de paso a la región en un gran foco para el estudio académico, y en especial, para el análisis sociológico y antropológico, gustoso de indagar en los solapamientos entre lo global y lo local<sup>307</sup>.

Una palabra resume la producción artesanal y el comercio de la zona: tapetes<sup>308</sup>. Con un gran peso histórico detrás, con su aroma prehispánico y sus técnicas coloniales, su venta

---

<sup>307</sup> Véase por ejemplo COHEN, Jeffrey H., “Textile, Tourism and Community Development”, en *Annals of Tourism Research*, vol. 28, n. 2, 2001, pp. 378 – 398. GARCÍA CANCLINI, N., *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1993; WOOD, William W., “Flexible Production, Households, and Fieldwork: Multisited Zapotec Weavers in the Era of Late Capitalism”, *Ethnology*, 39 (2), 2000, 133 – 148.

<sup>308</sup> Dentro del textil han emergido nuevos productos de más fácil transporte y diseño más actual. Y también se trabajan artesanías no textiles, máscaras de madera, sombreros de palma, cerámicas, *teponaztles* de bambú que se traen desde Pochutla, etc.

ha beneficiado largamente a gran parte de la población de toda la zona. Se exportan tapetes actualmente a Estados Unidos y Europa, beneficiándose tanto de las políticas gubernamentales de promoción de la artesanía, como de la sed de los turistas por adquirir objetos indígenas *auténticos*<sup>309</sup>. En un periodo de tiempo relativamente corto las comunidades de la región han visto muchas veces crecer su nivel de vida; pero también aumentar las desigualdades dentro y entre localidades, a la vez que sus rituales y tradiciones han sufrido cambios drásticos e ingeniosas reelaboraciones. Teotitlán del Valle, en particular, gran centro gravitatorio del textil oaxaqueño, ha sido presentado en muchas ocasiones como un brillante ejemplo de que la prosperidad y la modernización no son antónimos de lo indígena y lo popular<sup>310</sup>.

A principios de siglo y hasta los años 50 la inmensa mayoría de los teotitecos se dedicaba a la agricultura, principalmente de subsistencia. Como complemento a esto, un 40% de la población dedicaba algo de tiempo a la artesanía, aunque en un marco doméstico y no exclusivamente para comerciar<sup>311</sup>. Santa Ana del Valle, por su parte, se vinculaba más a Tlacolula que a Oaxaca —distante en esa época— y podría seguir adscribiéndose hasta el siglo XX a eso que en arqueología se denominó “sitio intermedio”, lugar de mediación y relaciones entre las zonas del valle y la serranía, practicando la arriería entre esas zonas. La construcción de la carretera panamericana fue decisiva para la región, al insuflar de nuevo vida al corredor comercial natural de los Valles Central de Oaxaca, y coadyuvar, así, a un aumento del comercio y del turismo. Su construcción convirtió a la ciudad de Oaxaca en un polo de atracción aún más grande hacia las comunidades circundantes, demandando y dirigiendo así su producción agrícola, fuerza de trabajo y la pequeña industria artesanal.

Desde el punto de vista internacional la carretera abarató los transportes y posibilitó que el textil zapoteca entrara (o, mejor dicho, volviera entrar) en el comercio internacional o global, principalmente mediante su conexión con Estados Unidos. En ese momento Oaxaca entró a formar parte como pieza importante en el juego del mercado de arte étnico,

---

<sup>309</sup> “Símbolos de sus variados y remotos viajes, y por tanto, símbolos de su propio éxito”, dirá GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Transforming Modernity*, *op. cit.*, p. vii.

<sup>310</sup> BARABAS, Alicia M. Y BARTOLOMÉ, Miguel A., *Historias y palabras de los Antepasados. Investigación y devolución social de la información antropológica*, Gobierno del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, Oaxaca, 2003.

<sup>311</sup> ¿Podríamos hablar entonces de artesanía si no hubiera comercio? Al menos no desde un punto de vista *emic*, y teniendo en cuenta que el artesano se define frente al obrero industrial.

pujante desde principios del siglo XX, entrando en competición directa con otros de los textiles más conocidos y de precio mucho más elevado: los elaborados por los indios navajo del oeste estadounidense. Este hecho generó no pocas crisis y fluctuaciones en el mercado artesanal de ambos países<sup>312</sup>.

Para Teotitlán ya en 1979, el 54'3% de su población activa se dedicaba a la artesanía y sólo el 35'2% a la agricultura. Entre 1970 y 1980 el número de talleres dentro de la comunidad creció de 35 a 110, pasando el modo de producción a ser a destajo, esto es, los comerciantes proporcionaban los materiales y los diseños, y compraban las piezas finales a los particulares. Además, los comerciantes teotitecos comenzaron a generar obligaciones contractuales, formándose así una red de dependencias, con otras tres comunidades vecinas más pequeñas, entre las que se incluía Santa Ana del Valle<sup>313</sup>. En el cambio de siglo la artesanía en Teotitlán ya suponía, entre un 38 y un 64'45%, según las encuestas, de la población, frente al 4,9% u 11'22% dedicado a la agricultura (Cédula Microdiagnóstico Familiar 2005; INEGI, 2011), creciendo también el número de comerciantes (10%), y convirtiéndose, por un lado, en polo de desarrollo textil de una zona que ha incorporado otras comunidades *satélite*, como Santa Ana o San Miguel del Valle<sup>314</sup>. Pero por otro, Teotitlán controla férreamente el mercado, con un 90% de los

---

<sup>312</sup> Los indios navajos acusaron a muchos países de imitar su diseños, supuestamente introducidos por los cuerpos de paz en América del Sur durante los años 1970, y de hacer caer sus beneficios en casi un 40%; pero especialmente señalaron a los tejedores zapotecos, exigiendo derechos de autor por sus patrones geométricos, cuando estos se repiten y son coincidentes la mayor parte de las veces al tratarse de una derivación lógica de la combinación entre las urdimbres verticales y las tramas horizontales del telar; por no hablar de las relaciones históricas entre ambas áreas. Algunas investigaciones incluso llegaron a identificar a minoristas zapotecos que mandaban copiar los patrones Navajos precisamente de las colecciones museísticas de la Smithsonian. En el año 1990 fue aprobada por el Congreso de Estados Unidos la llamada *Indian Arts and Crafts Act* destinada a acabar con un incremento en las “ventas fraudulentas” que estaban desviando unos estimados entre 40 y 80 millones de dólares de los, en teoría, “genuinos mercados artesanales” norteamericanos. Esta ley proteccionista supuso un fuerte varapalo para la artesanía oaxaqueña. Irónicamente, años después, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) de México, cuyo uno de sus objetivos es el de autenticar las artesanías a nivel nacional e internacional, propuso la creación de un registro ante la poderosa competencia originada por imitaciones asiáticas. Actualmente la comunidad de Teotitlán del Valle afirmaba que *uno de los problemas a los que nos hemos enfrentado en la creación de telares es el plagio que se ha dado, ya que han llegado extranjeros a nuestra comunidad con el fin de conocer el proceso de elaboración, logrando reproducir los mismos productos y vendiéndolos a menor costo, lo que afecta directamente a nuestra economía familiar* (PMD). Véase United States Cong. “Indian Arts and Crafts Act of 1990”. 101st Congress, 2nd Session. Rept. 101 – 400, Part. 2. (Washington: GPO, 1990, 1990): 4. También WOOD, William W., “Textiles oaxaqueños: arte indígena ‘falso’ y la ‘invasión’ mexicana a la Tierra del Encanto”, en *Cuadernos del Sur*, 9 (19), 2003, pp. 19 – 33.

<sup>313</sup> LYNN, Stephen, “Zapotec Weavers of Oaxaca: Development and Community Control” en *Cultural Survival Quarterly*, n. 11, 1987, pp. 46 – 48.

<sup>314</sup> En el *Plan Municipal de Desarrollo de Teotitlán* se reconocía que aproximadamente el 95% de la población municipal dedicaba algún tiempo o se beneficiaba de algún modo de la industria artesanal.

textiles producidos en la región, eliminando así el acceso a las oportunidades de venta directa de estas comunidades<sup>315</sup>.

Por su parte Santa Ana del Valle vio bascular sus intereses hacia la ciudad de Oaxaca, mucho más cercana ahora con la construcción de la carretera. Hoy día un 43,9% de la población activa de Santa Ana del Valle se encuadra en el grupo indiferenciado de “labores de campo y artesanías”, frente al 33,3% de “otras actividades” (albañiles, panaderos, carpinteros...) al 11,6% de “empleados”, un 1,9% al “comercio de artesanías” (11 personas que se encuentran en el mercado de artesanías), y un 5,7 a “oficios no artesanales”. Los profundos cambios que ha deparado la inclusión de la comunidad en circuitos turísticos y comerciales internacionales se percibe en las cifras de ingresos anuales que presenta la comunidad. La agricultura sigue poseyendo un papel fundamental ingresando 2,282,182 pesos mexicanos anuales, pero la elaboración de tapetes aporta más del doble con 5,464,800 pesos, y las remesas de migrantes también la supera con creces, con 3,000,000 al año<sup>316</sup>.

La artesanía de la región, claro está, ha estado íntimamente unida a la progresión del turismo en el estado de Oaxaca. Si los productos no podían llegar a bajo coste a sitios de venta, o si se quería eliminar el abusivo papel de los intermediarios, siempre se podía recurrir a intentar atraer a los turistas hacia las comunidades. La Secretaría de Turismo también ha comenzado recientemente a prestar más interés en las comunidades aledañas, alentando a los visitantes con publicidad, o con la colocación de *señalamientos* en la carretera, a fin de atraer a aquellos turistas decididos a salir de los habituales circuitos de la ciudad de Oaxaca y de sus enclaves arqueológicos asociados, hacia las comunidades de artesanos que se encuentran en los circuitos turísticos. Existen básicamente dos corredores que parten ambos de la capital del estado por las tierras bajas de las planicies que conforman los valles de Ocotlán y Tlacolula. El promedio de tiempo de estadía por turista en la ciudad de Oaxaca es corto (1.5 días para los nacionales y 2 para los

---

<sup>315</sup> BAILÓN, M. Jaime, *Articulación de modos de producción: producción mercantil simple y sistema comercial en los Valles Centrales de Oaxaca*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones Sociológicas de Oaxaca, 1979; COHEN, Jeffrey H., “Craft production and the challenge of the Global Market: An artisan’s cooperative Market in Oaxaca, Mexico”, en *Human Organization*, n. 57, 2008, pp. 74 – 82.

<sup>316</sup> *Plan Municipal de Desarrollo Sustentable de Santa Ana del Valle*, 2011-2013, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: [https://www.finanzasooaxaca.gob.mx/pdf/inversion\\_publica/pmds/11\\_13/356.pdf](https://www.finanzasooaxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/11_13/356.pdf).



extranjeros), y mucho más corto todavía el de los que viajan a las comunidades artesanas fuera de la ciudad, calculado, dependiendo del lugar, en miles o en decenas de miles de visitantes anuales. Entre aquellas existen por cada corredor que parte de la capital del estado, un destino principal de turismo y dos subsidiarios mucho menos visitados. En Ocotlán se dirigen los visitantes principalmente hacia San Martín Tilcajete y, en menor medida, hacia Santo Tomás Jalieza. Por el otro lado, en el valle de Tlacolula, el principal destino es Teotitlán del Valle, seguido, muy de lejos, por Santa Ana del Valle.



Imagen 8. Un mapa en el museo comunitario de Teotitlán del Valle muestra la expansión de los tapetes de Tlacolula: el carácter local en los años 20, la expansión hacia el sur y la conexión con Chiapas durante las décadas siguientes; la posterior expansión por todo el país, y, después de los setenta, su salto al comercio global con relaciones con Estados Unidos y Japón. Debajo un homenaje comunitario a aquellos “viajeros, señores que fueron a vender entre 1920 – 1959”. Foto: Manuel Burón.

En todas estas comunidades rurales la actividad turística se ha convertido en una decisiva fuente de ingresos, principalmente debido a la venta de artesanías, ya sea por la venta al interior de la ciudad, ya sea atrayendo turistas a las propias localidades. En la mayoría de los hogares, la producción de artesanías representa una fuente adicional de ingreso. Se trata de una actividad que, en la mayor parte de los casos, emplea principalmente mano de obra femenina, muchas veces se trata de *trabajo invisibilizado* y con frecuencia interviene la decisiva labor de los intermediarios, que aportan la materia prima y recogen los productos terminados para llevarlos al mercado (en la ciudad de Oaxaca

principalmente, pero también en otras ciudades del país). Un sistema —sumamente parecido al que en la historiografía anglosajona denominó como *putting-out system*— en donde la producción se efectúa de forma dispersa en cada uno de los domicilios de los trabajadores, la mayor parte de las veces a tiempo parcial, alternándose con el trabajo agrícola.

La inscripción o mayor cercanía de ciertas comunidades a las rutas turísticas, la situación del mercado global, la posibilidad de acudir a vender a los mercados semanales de las cabeceras distritales, la mayor calidad o prestigio que han adquirido ciertos productores, todo ello, ha terminado generando desigualdades y subregiones comerciales. Ya en el año 1987 se creó en Santa Ana una cooperativa de artesanos textiles para adquirir competitividad y salir así de la “sombra de su económicamente dominante vecino” Teotitlán del Valle, como han explicado algunas investigaciones llevadas a cabo sobre la zona<sup>317</sup>. Dicha iniciativa no tuvo demasiado éxito y la competencia y colaboración han continuado, llegando a generar —concretamente en el caso de la producción de tapetes de lana, el principal producto destinado a la venta— “tensiones entre la comunidad receptora (Teotitlán del Valle) y una de las productoras [Santa Ana del Valle] lo que ha dado origen a una reivindicación identitaria y nuevos emprendimientos locales para la venta directa<sup>318</sup>”.

En este proceso también ha jugado un papel protagónico el Estado Mexicano y Oaxaqueño con numerosos programas que han intentado promocionar las artesanías, como es el caso del BANFOCO (Banco de Fomento de Artesanías) que en los años sesenta intentó apoyar la formación de cooperativas textiles a lo largo del Valle de Oaxaca, del FONART (Fondo Nacional de Artesanía, dependiente de la Secretaría de Desarrollo Social) una institución que “diseña y ejecuta políticas públicas de desarrollo, promoción y comercialización de la actividad artesanal”<sup>319</sup>, la Secretaría de Turismo (SECTUR) o el CONACULTA, con su Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y

---

<sup>317</sup> Ver COHEN, “Craft production”, *op. cit.*

<sup>318</sup> POOL-ILLSLEY, Emilia y ILLSLEY GRANICH, Catarina, “La Dinámica Territorial de la Zona Mezcalera de Tlacolula-Ocotlán en Valles Centrales de Oaxaca: entre la Cultura y el Comercio”, Grupo de Estudios Ambientales A.C. y RIMISP, 2010.

<sup>319</sup> En Teotitlán del Valle se formó una cooperativa apoyada por BANFOCO y formada por ocho teotitecos; duró poco debido a las desavenencias entre sus miembros acerca de los salarios. A su vez, su sucesora FONART trabajó en dicha comunidad desde 1971 hasta 1982 proveyendo créditos, lo materiales necesarios y mercados donde poder vender los productos. Véase STEPHEN, *op. cit.*

Comunitarias. Estas iniciativas, en general y aunque las comunidades se benefician puntualmente de las ayudas gubernamentales, han fracasado principalmente por la decidida intención de sus habitantes de tener el control y conservar la autonomía en procesos tan decisivos para el pueblo como el comercio de textiles. Un control y una autonomía que tienen sus raíces en el trabajo comunitario y en las relaciones de parentesco, siendo comunes los intentos de librarse de cualquier dependencia, sean comerciales (como los intermediarios o transportistas) o geográficas (entre comunidades de diferente rango).

Son varios los actores que se encuentran involucrados en la producción y venta de las artesanías, no sólo los artesanos; están ahí también los comerciantes o intermediarios, los promotores, los clientes, los acaparadores. En Teotitlán se observan por lo menos tres formas de organización para la producción. Una es la de los tejedores que trabajan en talleres familiares: compran la materia prima y comercializan ellos mismos sus piezas. La segunda incluye a aquellos trabajadores contratados por talleres: trabajan a destajo, por pieza, y en ocasiones ellos mismos compran la materia prima; o también puede ser que el comerciante (intermediario) sea quien le proporcione y sólo les paga la mano de obra. La tercera es la de los tejedores agrupados en cooperativas, forma de organización esta que es nueva en la zona —no más de diez años— en ella la materia prima y los préstamos de dinero son requeridos por la organización. Además, la comercialización se realiza en exposiciones conjuntas, pero el dinero de la venta de cada tapete sí le corresponde exclusivamente a su creador. En estas asociaciones pueden participar hombres y mujeres, o también, existen asociaciones exclusivamente femeninas, ejemplos de todas ellas son “Piedra morada”, “Mujeres Unidas”, “Tejedores zapotecos”, “Tapete antiguo”, “Centro de arte textil Bii-daüü”, “Mujeres que tejen sarapes”, etc.

Dentro de todo este proceso regional los museos han jugado recientemente un papel fundamental. Por un lado siendo espejos de la reproductividad cultural empezada con el fomento de las artesanías y tradiciones regionales, en el que cada comunidad pugna por atraer la atención del turismo o colocar productos buscando su espacio en el mercado étnico y turístico del estado. Por otro, atrayendo turistas que buscan la autenticidad cultural de visitar comunidades, comprar artesanías o admirar yacimientos arqueológicos. También como mecanismo museográfico que aúne los textiles del presente con unas

incuestionables raíces prehispánicas que le otorguen un valor añadido<sup>320</sup>. Y por último, como medio de evitar toda dependencia (comercial, económica, geográfica, etc.) en la línea de la lucha de las comunidades indígenas por conservar su autonomía, y en el que las *batallas culturales* juegan un papel fundamental<sup>321</sup>. En este sentido, es muy ilustrativo el analizar los museos comunitarios vecinos y, en cierto modo rivales de la gran comunidad del textil de Tlacolula, Teotitlán del Valle; y el gran exponente de la museología comunitaria y la UMCO, Santa Ana del Valle.

#### 2.2.4.1.1. Museos comunitarios de la Región Valles Centrales

El esquema estudiado para los textiles del Valle de Tlacolula parece repetirse en los diferentes museos comunitarios que encontramos en los Valles Centrales. Sin duda son los más concurridos de toda la red y compiten por atraer a visitantes y turistas que suelen residir temporalmente en la capital del Estado. Encontramos así un museo previo a la constitución de la Unión de Museos Comunitario (UMCO) generado en base a una excavación arqueológica en San José Mogote. También analizaremos el gran y primer exponente de dicha asociación, el museo de Santa Ana del Valle, que servirá de ejemplo y de canon para muchos posteriores, además rivaliza en exhibición y venta de textiles con su vecina Teotitlán del Valle. Encontramos más arqueología con la exhibición de la réplica de la magnífica Tumba 5 de Santiago Suchilquitongo. También propiedad de la tierra y lienzos coloniales, algo que será más habitual en la Mixteca, en el ya extinto museo de San Pablo Huixtepec. La lucha por la tierra y el cultivo del maíz en San Juan

---

<sup>320</sup> “Los tejedores en Teotitlán del Valle y Santa Ana del Valle reconocen las raíces de sus textiles de lana tradicionales en el distante pasado indígena colonial o precolonial. Los tejedores y vendedores describen los tapetes (alfombras y tapices tejidos a mano) como sensibilidades e imágenes que reflejan e incluyen patrones que son conjurados en los sueños del tejedor, reflejan sitios arqueológicos locales”, STEPHEN, *Op. cit.* citado en COHEN, Jeffrey H., *et. al.* “La caída de una artesanía: cestería en San Juan Guelavía, Oaxaca”, en *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 43, n. 2, 2011, p. 262.

<sup>321</sup> El proceso dialéctico por el que se crean los museos comunitarios de Teotitlán y Santa Ana del Valle lo confirmó uno de los principales responsables de la UMCO, Cuauhtémoc Camarena: “La comunidad decía: queremos que la colección no se vaya, que estos objetos no salgan del pueblo, y lo otro que con el tiempo salió era que toda su producción de textiles se iba a Teotitlán del Valle: es que todo lo que producimos se vende allá, entonces queremos que también venga acá la gente... Al principio el que impulsa el museo es la propia autoridad municipal y después se crea un comité. Lo importante es que que queda dentro del sistema de cargos, como un comité más de la comunidad”, entrevista a Camarena, 2003, citada en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 88. Tenido en cuenta esto nos enfrentamos a un dilema fundamental: las reivindicaciones de ayuda a las comunidades indígenas en el control del patrimonio cultural se despliegan unas frente a otras (son dialécticas y no armónicas) por lo tanto el apoyo a una comunidad en este aspecto puede y suele ir en detrimento de otras.

Guelavía o la célebre producción de mezcal en Santiago Matatlán. Textiles, artesanías y la omnipresencia de la arqueología prehispánica se dan así la mano en la región de los Valles Centrales.

El primer museo comunitario del estado, fundado en 1976, fue muy previo a la constitución de la UMCO. El museo de San José Mogote, una pequeña agencia de policía perteneciente al municipio de Guadalupe, Distrito de Etlá. Por un lado el museo ocupa, restaurado y acondicionado, una parte de la antigua Hacienda “El Cacique”, antiguo centro económico de la zona y un magnífico edificio colonial con patio central del que el museo ocupa nada más que una estancia al oriente. Por otro lado, en el poblado de San José Mogote se encuentra una de las zonas arqueológicas más destacadas de todo el estado, el núcleo prehispánico de relieve más temprano de todo el Valle (con una ocupación de alrededor 1500 a. C. – 400 a. C.). Una referencia insustituible del Preclásico oaxaqueño que marca la transición hacia la época de los grandes centros urbanos encabezados por Monte Albán. Por ambas razones podemos considerar al Mogote como un auténtico museo comunitario *de sitio*. Desde los primeros trabajos de Kent F. Flannery —homenajeados en la exposición— en los setenta la comunidad participaría activamente en los trabajos de excavación, lo que llevaría a los especialistas a recomendar la idea de dejar allí los materiales estableciendo un museo gestionado por la propia comunidad; prueba a la vez, de la larga vinculación, y no solo enfrentamiento entre comunidades oaxaqueñas e instituciones culturales, y de la activa participación indígena en la construcción del patrimonio. A este respecto, un informe técnico del Archivo Técnico del Consejo de Arqueología del INAH habla en su origen de “lograr la integración de la población actual, de alrededor de 150 familias, a las tareas de exploración, consolidación y restauración así como de la conservación preventiva de los elementos explorados en los sectores de trabajo arqueológico, generándose así una conciencia de la importancia de tales vestigios y además la generación de empleos directos que fuesen un factor de beneficio a la comunidad”<sup>322</sup>.

Diez años después de su inauguración, la experiencia de San Ana del Valle llevó a las autoridades culturales a proponer a San José a convertirse en un museo comunitario bajo el auspicio del INAH, lo que ocurrió en el año 1987, convirtiéndose así en el segundo

---

<sup>322</sup> FERNÁNDEZ DÁVILA, Enrique, “Informe técnico final, Proyecto Arqueológico San José Mogote, Etlá, Oaxaca, 1995 – 1996” *19.113 vol. 1*, ATCMA-INAH, 1996.

museo de la UMCO. El museo consta de dos temas principales la arqueología del sitio del Mogote y la historia de la Hacienda, bajo el epígrafe “La lucha por la tierra”, que se reparten por igual a lo largo de cuatro salas de considerable tamaño. Es éste entre el conjunto de los museos comunitarios de Oaxaca uno de los que posee objetos de mayor valía. El llamado “danzante de San José Mogote” o monumento 3 (Fase Rosario o pre – Monte Albán 500 – 700 a. C.) importante en tanto antecede a los de Monte Albán y explicita en la imagen de un cautivo el clima bélico del Preclásico; el glifo 1 Temblor en él grabado constituye nada menos que uno de los más antiguos testimonios del calendario adivinatorio de 260 días. Otras piezas como la vasija efigie cerámica denominada comúnmente como “Diablo enchilado” o una figura antropomorfa de jade de 49 centímetros (Monte Albán II, 200 a. C – 100 d. C.) legitiman la existencia del museo y justifican por sí solas su visita. Mogote supone en definitiva un muy ilustrativo y temprano ejemplo de la mezcla entre trabajo científico, descentralización patrimonial y gestión comunitaria que puede suponer el fenómeno de los museos comunitarios.



Imagen 9. En primer plano, vasija efigie cerámica policromada conocida coloquialmente en la comunidad como el “Diablo enchilado”, una de las grandes piezas que componen el acervo arqueológico del museo comunitario de San José Mogote. Foto: Manuel Burón.

Si existe un referente entre los museos comunitarios de Oaxaca y México ese es Santa Ana del Valle, en Tlacolula. El éxito del museo comunitario Shan Dany (Bajo el Cerro) daría lugar a la fundación de la UMCO y se convertiría en modelo de muchos posteriores. No solo es uno de los que más visitantes recibe al año<sup>323</sup>; sino que también es, con mucha diferencia, el más conocido y estudiado, habiendo sido objeto de los más variados estudios etnográficos y museológicos<sup>324</sup>. Su origen se debe, como vimos, al hallazgo fortuito en la plaza de restos funerarios prehispánicos, una campaña de rescate del INAH que finalizaría con la asesoría para el levantamiento de un local. El museo consta en puridad de cuatro salas: Sala Arqueológica, Sala sobre la Revolución Mexicana, La Danza de la Pluma y la Elaboración de Textiles; aunque las diferentes temáticas no aparezcan exentas unas de otras en el espacio museográfico y muchas veces se solapan. En él se contienen algunas de las constantes que encontraremos en muchos museos posteriores: el doble carácter arqueológico-etnográfico; la preeminencia de testimonios de miembros de la comunidad; la proliferación de homenajes a autoridades, artesanos, ancianos y miembros destacados de la comunidad; la construcción y gestión del museo como propio contenido museográfico; y la relación con el turismo y la venta de artesanías (existe una tienda aneja al museo). Dada su condición de emblema de los museos comunitarios, ha sido sede y epicentro de numerosas actividades de capacitación y museología<sup>325</sup>. Posee numerosos objetos dignos de relieve, sobre todo en lo que respecta al contenido arqueológico, donde destacan las representaciones de la deidad zapoteca “Cosijo” tanto en piedra como en urnas cerámicas de época clásica y posclásica. También destacan por su colorido y vistosidad los penachos de la Danza de la Pluma y los textiles artesanales<sup>326</sup>.

<sup>323</sup> Un total de 894 visitantes inscritos es el número que recogía el libro de visitas para el periodo entre octubre de 2012 y el mismo mes de 2013, lo que haría un total de casi 2,5 visitas por día.

<sup>324</sup> Ya hemos citado algunos, pero recordamos el de CAMARENA, Cuauhtémoc y MORALES, Teresa, “Community Museums and Global Connections: The Union of Community Museums of Oaxaca”, en KARP, Ivan, *et. al.*, *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, 2006, pp. 322 – 344; COHEN, “Museo Shan-Dany...”, *op. cit.*; GONZÁLEZ CIRIMELE, Lilly, “El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca”, en *Cuicuilco*, n. 9, vol. 25, 2002, pp. 1 – 20; MORALES MORENO, “Los espejos transfigurados...”, *op. cit.* entre muchos otros.

<sup>325</sup> Ha sido sede de eventos como el Primer Encuentro Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos de México en 1994 (de donde surgiría la Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos), el Encuentro de Museos Comunitarios de Oaxaca y Museos Tribales de Arizona en 1998; el primer Encuentro de Museos Comunitarios de América en 2000 y numerosos Talleres de Facilitadores de Museos Comunitarios de América en 2004, 2007, 2009 y 2010, *Plan Municipal de Desarrollo Sustentable*, Santa Ana del Valle, 2011-2013, p. 72.

<sup>326</sup> También ha sido el museo que más documentación ha generado en los archivos, agrupados en el *Registro Arqueológico 55 P.J. Santa Ana del Valle, Tlacolula* del DRPMZA-INAH; los registros de zonas arqueológicas *E14Y4820019* del 27/5/2008 y *E14D4820018* también del DRPMZA. También RIVERA GUZMÁN, Iván, “Informe del registro de las colecciones del Museo Shan Dany, Santa Ana del Valle, Tlacolula, 55 P.J. del 17 de noviembre de 2001. En él se afirma que “el primer registro de la colección se llevó a cabo durante los días 19 y 20 de octubre de 1986 por personal del registro arqueológico del INAH”





Imagen 10. Vasija efigia típicamente zapoteca expuesta junto a textiles artesanos de la comunidad. Santa Ana del Valle inauguraría la asociación entre etnografía y arqueología propia de los museos comunitarios. Foto: Manuel Burón.

El patrimonio arqueológico, en cuanto que recurso importante, simbólico o económico, para las comunidades, puede ser también motivo de disputa entre instituciones y también entre comunidades. En 1985, sobre un asentamiento denominado Cerro de la Campana, situado entre las modernas comunidades de Huitzo y Santiago Suchilquitongo, se realizó un importante descubrimiento: la denominada como Tumba 5, la mejor conservada de todo Oaxaca<sup>327</sup>. Varias cámaras decoradas con entablamentos empotrados, figuras de estuco (tal como se da en la cercana Zaachila), murales policromos, una estela finamente

---

pero que a través de donaciones “la colección aumentó el triple de lo que existía en 1986”, otros hallazgos también fueron aumentando la colección con el paso de los años. Entre ellos el descubrimiento de otra tumba con ajuar por parte de un pastor, la existencia del museo garantiza aquí el control del patrimonio. “El descubrimiento se dio de manera fortuita y a causa de intensas lluvias que azotaron el estado este año; un reblandecimiento en el momento que pasaba el pastor con su ganado y la pata de la bestia quedó atorada en una oquedad. Luego del liberar al animal, el pastor advirtió una concavidad profunda con la presencia de un objeto de cerámica en su interior, fue solo después de destapar la tumba y extraer los objetos que dio aviso a las autoridades del museo comunitario, quienes en el instante incautaron los objetos que desde entonces se encuentran en el museo”, ROBLES GARCÍA, Nelly M., “Informe Técnico final del rescate arqueológico Santa Ana del Valle 2010. Cerro Colorado, Tumba Prehispánica 2010.1, Santa Ana del Valle, Tlacolula, Oaxaca”, 19-406, del Archivo Técnico del Consejo de Arqueología del INAH. El arqueólogo Iván Rivera, junto con los trabajos de Kowalewski, registrarían “un gran sitio arqueológico en las inmediaciones de Santa Ana y que llega a extenderse hasta el centro de la comunidad moderna. El sitio pertenece a la fase Monte Albán 1 (preclásico medio) y continúa hasta Fase Monte Albán IIIb y IV (clásico tardío)”, 55 *P.J.* 2008, p. 6.

<sup>327</sup> “El sitio es extenso y representativo de época clásica zapoteca. La tumba 5 es la mejor conservada de Oaxaca y es una valiosa fuente de información de las prácticas rituales, cosmovisión e iconografía zapoteca clásica [...] se descubre en noviembre de 1985 con aproximadamente 70 metros cuadrados de pintura mural que en julio de 1986 estaba sumamente deteriorada”, *Cédula E14D3720003 Cerro de la Campana*, Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas.



tallada, así como restos humanos de al menos un adulto joven y demás ajuar asociado, lo convertían en un notable hallazgo y en un atractivo turístico que desencadenaría diversas polémicas. Primero entre las autoridades y comunidades vecinas de Huitzo y Suchilquitongo —antiguamente un mismo señorío— al disputarse la parte del terreno en que se encontraba el valioso descubrimiento (provocado por el malentendido de que ambas localidades posean un “Cerro de la Campana”). Segundo, se inició una disputa entre la comunidad y el INAH por la custodia de los artefactos que llevo a los habitantes de Suchilquitongo a desenterrar ellos mismos los artefactos para evitar que los arqueólogos se los llevaran; llegándose incluso a encarcelar en la cárcel municipal a uno de los especialistas, advirtiéndole que no lo soltarían hasta que les fuera devuelta la colección de piezas encontrada en su territorio<sup>328</sup>. Tras un periodo considerable de tiempo Suchilquitongo sentó un precedente, al mantener resguardadas la mayor parte de las piezas, abriendo el museo sus puertas en noviembre de 1989<sup>329</sup>.

Se convirtió en el tercer museo comunitario más antiguo de Oaxaca, y luego de la UMCÖ, tras Santa Ana del Valle y San José Mogote, siguiendo la organización y el modelo del primero. En su contenido destaca sin lugar a dudas la réplica de la Tumba 5 y la exhibición de los objetos allí encontrados. Más allá del dominante material arqueológico, el museo exhibe sus mayordomías, por un lado, y las dos artesanías que caracterizan a la región: la elaboración de objetos de carrizo y de cantera rosa.

---

<sup>328</sup> Así lo cuenta Cuauhtémoc Camarena: “Se dieron casos como Santiago Suchilquitongo, en que al arqueólogo lo metieron en la cárcel porque se había llevado la colección. ¿Qué hicieron los de Suchilquitongo?: *Nos regresan la colección y les regresamos al arqueólogo*. Ahí en el palacio municipal estuvo metido el arqueólogo, guardadito... Fue un trueque, colección por arqueólogo... En Suchilquitongo se presentó una lucha por lo que es propio”, Entrevista a Camarena, 2005, citado en SEPÚLVEDA, *op. cit.* p. 91.

<sup>329</sup> Es interesante comprobar el cambio de paradigma que se percibe entre la tumba de 1985 a la descubierta cuarenta años antes en la misma localidad y cerro. En 1946 era un vecino el que avisaba a las instituciones acudiendo al lugar el propio Lorenzo Gamio. En 1985 se metía en la cárcel al arqueólogo. Sin duda algo había cambiado en las relaciones entre patrimonio, arqueólogos y comunidades. Reproducimos el informe de Gamio: “Se efectuó dicha exploración gracias al informe de un vecino de la localidad que tiene terrenos cercanos a la zona [...] Entrar por la puerta [...] quedando al descubierto, en lo que podríamos llamar la ante-cámara un precioso tigre hecho de barro y usado como incensario o brasero y colocado por su posición como guardián de la tumba o del personaje enterrado. Dentro de la tumba se encontraban varias vasijas sirviendo de ofrendas [...] fue usada dos veces y quizás por diferentes culturas zapotecos y mixtecos [...] Me inclino a creer [...] que fue efectuado el entierro primario (Monte Albán III) y posteriormente por gentes mixtecas”, GAMIO, Lorenzo, “Informe relacionado con la exploración de una tumba en el pueblo de Suchilquitongo, Oaxaca”, 687.8, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCNA–INAH, 30/5/1946



Imagen 11. El Museo Comunitario “Cerro de la Campana”, en Santiago Suchilquitongo, explicita el cambio en las relaciones entre instituciones culturales y comunidades en cuestiones de patrimonio, del enfrentamiento a la colaboración. Foto: Manuel Burón.

El museo comunitario *Cerro de los Huizaches* en San Pablo Huixtepec, Distrito de Zimatlán, fue creado a principios de los noventa por iniciativa de maestros y estudiantes de la comunidad<sup>330</sup>. Dicho museo destaca por la incorporación de historia colonial a través de la incorporación de lienzos que explicitan la adscripción de la comunidad a un territorio a lo largo de su historia. Constaba de tres salas: la primera con la historia colonial de la comunidad, entre la que destacaban dos lienzos uno de ellos de 1827, una sala dedicada la historia contemporánea con fotografías, mapas y objetos de todo tipo y una última donde se explica la mayordomía del Señor del Cajal. Destacan objetos tan dispares como libros de documentos de la Alcaldía Municipal, fechados en año 1827. Una relación de todos los vecinos que cooperaron en la instalación del reloj de la torre del centro de la población, en el año 1988. Numerosas vitrinas con piezas prehispánicas: la mayoría cerámicas e incompletas, hachas de piedra y metates del periodo Preclásico, restos humanos asociados a ofrendas, etc. Abundante fotografías donadas por miembros de la comunidad que reflejaban la vida en la comunidad: juegos infantiles, bandas de música, domingo de ramos y demás festejos religiosos, y especial atención a las mayordomías.

<sup>330</sup> A día de hoy el museo permanece cerrado, no obstante me fue permitido estudiar los fondos y los documentos relativos a su constitución que se encuentran a resguardo en el Palacio Municipal de la localidad. Véase Anexo 6.1.5.

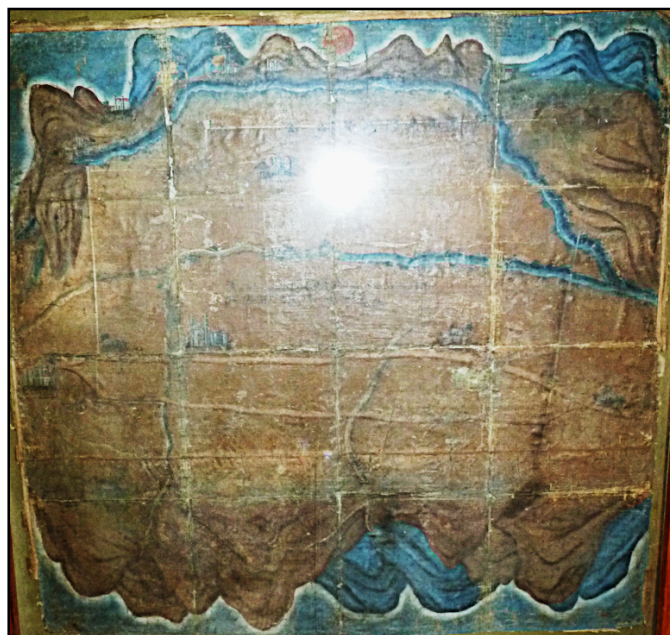


Imagen 12. Los museos comunitarios exhiben y hacen públicos sus títulos y lienzos históricos para explicitar su adscripción en el territorio. “Mapa de la situación del pueblo de San Pablo Huistepeque en el año de 1827”, anteriormente expuesto en el extinto Museo Comunitario Cerro de los Huizaches. Foto: Manuel Burón.

El otro gran museo del textil de Tlacolula es el Museo Comunitario *Balaa Xtee Guech Gulal* (Sombra del pueblo antiguo) en Teotitlán del Valle<sup>331</sup>. Con la vecina Santa Ana del Valle comparte no solo discurso museográfico (artesanía con los textiles, etnografía a través, sobre todo, de la danza de la pluma; y numerosos materiales prehispánicos de filiación cultural zapoteca) sino una zona de gran presencia arqueológica (uno de los sitios más importantes, Leubitiecu o la Mina, está situada entre los dos municipios, un 80% en Santa Ana y el resto en Teotitlán)<sup>332</sup>. Dentro de la propia comunidad se realizaron trabajos de rescate en los años 1995-96 por los arqueólogos Enrique Fernández, Victoria Arriola y Raúl Matadamas, por lo que la existencia de acervo arqueológico es notable<sup>333</sup>.

<sup>331</sup> El museo fue visitado en tres ocasiones, la primera en noviembre de 2011, y las dos siguientes en noviembre de 2013, apreciándose una importante evolución en el mismo, que ha tendido a una notable ampliación tanto en el número de salas – temáticas, como en el reciente proyecto de traslado a un moderno edificio de mayores dimensiones. Si finalmente se lleva a cabo dicho proyecto —ahora una mera maqueta expuesta a la entrada del museo— debido a las grandes expectativas creadas en él, puede suponer un punto de inflexión en la museística comunitaria y una referencia clave en la cultura zapoteca.

<sup>332</sup> El hecho de que un mismo yacimiento ocupe el territorio de varios municipios suele ser habitual y provoca no pocos enfrentamientos por la posesión simbólica y material del pasado prehispánico, como vimos en el caso anterior de Huitzo y Suchilquitongo. Véase Cédula *E14D4820019*, del 27/5/2008 para el Sitio Leubitiecu o La Mina, TL-SAV-SAV-2, en Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas – INAH.

<sup>333</sup> Existe ya un informe de Lorenzo Gamio en Teotitlán en el año 1947. Dicho texto es interesante puesto que explicita dos cuestiones, la importancia de la carretera internacional también para el aumento de las

Destacando un conjunto de piedras labradas, y en especial el grabado de un jaguar con restos de policromía (datado aproximadamente entre el 300 y el 700 d. C.) u otra de grandes dimensiones representando un hombre con tocado y vestido de jaguar (datado aproximadamente entre el 200 a. C. y el 200 d. C). Destaca, por el enorme uso simbólico que posee en la exposición, una urna donde se representa el glifo prehispánico del algodón. Esta unión de los dos aspectos, la arqueología prehispánica y la artesanía textil, pasado prehispánico y presente inmediato, es uno de los mecanismos museográfico-discursivos centrales en los museos comunitarios, y que a su vez parece repetir el esquema museográfico nacional, pero a nivel municipal. El elemento prehispánico parece legitimar por sí solo, al asociarse al presente, todo tipo de comunidad, actividad o estatus. Por otro lado encontramos materiales diversos como textiles, un telar, penachos de la danza de la pluma y un documento colonial de 1787 que expone el papel rector de Teotitlán en el territorio, cerrando así el recorrido expositivo de la exposición. El museo, de notable tamaño, está organizado en base a cinco subdivisiones temáticas: La primera sala es la que ocupa un mayor espacio y es dedicada a la arqueología. Se denomina *Balaa Xte Guech Gulal* (Hogar del Pueblo Antiguo) o *Gud yu chei xisten dux xpen gulasun* (Lugar donde están guardados los objetos de nuestros antepasados). La segunda, de reciente creación y de pequeñas dimensiones, lleva por nombre y versa sobre *Lanii Xtee Tugul* (o la Festividad de los muertos). La tercera, de singular importancia, aparece bajo el epígrafe de *Gal ruinche leai juichih* (proceso de trabajo de los textiles). La Danza de la Pluma (o *Lis Dguyia*) corresponde a la cuarta. La última sala se denomina *Gal ruchinia (za'a güili)* o *Enlace de mano (Boda con música)* y versa acerca de las bodas tradicionales, amén de otras actividades tradicionales en la comunidad. El dúo formado por Teotitlán y Santa Ana del Valle, la no pertenencia de la primera dentro de la UMCO, nos habla de la importancia de entender los museos dentro de la dialéctica entre comunidades y su enfrentamiento simbólico por la adscripción al territorio.

---

exploraciones arqueológicas y la urgente necesidad para el INAH de que las comunidades se doten de un local y unos encargados de conservar y valorar el patrimonio que continuamente aflora del subsuelo: “un pequeño montículo que fue destruido por los trabajadores de la Carretera [internacional] [...] se desechó la idea de un saqueo reciente [...] la lápida de la entrada se encuentra ya en el Museo Regional de este Estado y los demás objetos en esta oficina a mi cargo a disposición de la autoridad. En vista de que en esa región no tenemos vigilante y el lugar donde apareció la tumba se encuentra bastante alejado de los centros de población, opté por volver a rellenar la tumba para evitar su destrucción”, GAMIO, Lorenzo, “Informe relacionado con la exploración de una tumba en el pueblo de Teotitlán del Valle, Oaxaca”, 691.12, 15/11/1947, p. 4, del ATDMP-INAH.



Imagen 13. La presencia del museo comunitario de Teotitlán del Valle, en pleno mercado de artesanía textil explicita un proyecto que aúna autonomía indígena, pasado prehispánico y venta de artesanías. Foto: Manuel Burón.

En 2010 se inauguraría el museo comunitario de San Juan Guelavía, en el Distrito de Tlacolula. También posee presencia arqueológica relevante en su entorno, se encuentra asociado al poblado de Dainzú – Macuilxóchitl (apogeo en Clásico, siglos VI-IX d.C.) así como otros parajes menores. Los motivos declarados en su Plan de Desarrollo para la construcción del museo se resumían en el rescate de las raíces, la catalogación de objetos prehispánicos, la prevención de vicios en la juventud y también la atracción de turismo. Una de las características más llamativas de este museo —que de nuevo subraya la importancia en los museos comunitarios de la colaboración entre especialistas y comunidades— es que presidente municipal, el antropólogo y principal impulsor del centro (así como antiguo maestro en la comunidad) serán la misma persona, Eleazar García Ortega. La importancia, por tanto, de los maestros e intelectuales locales en el surgimiento de tales centros es muy grande. En este caso incluso se ha publicado un libro sobre el museo, escrito por el propio Eleazar García, en el que lo definirá —de acuerdo, por cierto, a las más habituales fundamentaciones de la UMCO— como “un recurso



descolonizante”<sup>334</sup>. Las temáticas del museo son diversas: los orígenes históricos de la comunidad y la delimitación de la jurisdicción territorial de Guelavía (que podemos relacionar, una vez más con persistentes problemas de tierras, sobre todo actualmente con Tlacoachahuaya<sup>335</sup>); época prehispánica con algunas piezas arqueológicas; la Revolución Mexicana y la lucha por la tierra; el cultivo del maíz y la producción de sal; y finalmente un reconocimiento a alguna de las personalidades pasadas y presentes de la comunidad, incluidos todos aquellos que han participado en la construcción del museo<sup>336</sup>.



Imagen 14. Vista general del completo museo comunitario de San Juan Guelavía, Tlacolula. Vitrina de piezas prehispánicas donadas por la comunidad. *Living group* del cultivo tradicional del maíz, y, al fondo, reproducción del Lienzo de Macuilxóchitl donde aparece el territorio de Guelavía. Foto: Manuel Burón.

<sup>334</sup> GARCÍA ORTEGA, *op. cit.*

<sup>335</sup> Conversación personal con Eleazar García Sánchez, Presidente comité museo comunitario Guelavía, San Juan Guelavía, 1/11/2014.

<sup>336</sup> Véase una sucesión de los diferentes módulos expositivos que componen la museografía del museo en Anexo 6.1.14, Ficha del Museo de San Juan Guelavía.

El último museo analizado en los Valles Centrales tiene el nombre zapoteco de *Ta Guill Reiñ* (Cerro de sangre) y se caracteriza por tener como objeto museográfico central el mezcal. A la entrada de dicho municipio, situado a unos 45 kilómetros de la capital del estado se encuentra un cartel que reza: “Bienvenidos a Santiago Matatlán, Capital mundial del mezcal”. Efectivamente si algo define a la comunidad y la región donde se sitúa la comunidad de Matatlán es la fabricación del famoso licor oaxaqueño, producto que recientemente ha sufrido un importante crecimiento. Toda la localidad gira en torno a dicho producto, con una gran presencia de fábricas (que admiten visitantes) y venta de artesanías, sin duda beneficiadas por la cercanía de la carretera internacional. El museo está formado por básicamente dos espacios: “la producción de mezcal” y la “sala de arqueología”. Al igual que sucedía con los tapetes, en Santiago Matatlán el pasado prehispánico (con una completa colección y una pulcra exhibición de piezas encontradas en el cercano yacimiento de el Palmillo<sup>337</sup>) sirve como legitimador del principal producto comunitario<sup>338</sup>.

Pero además el museo incluye material antropológico al relacionar el mezcal con numerosas actividades tradicionales de la comunidad en las que el mezcal juega un importante papel: la mayordomía, el pedimento de la novia, la curación del espanto o la ofrenda de la cosecha obtenida. Maguey, un antiguo alambique, piedras de molienda, *living groups* explican el origen, los procesos de fabricación, la comercialización y demás aspectos del proceso de producción del mezcal<sup>339</sup>. El museo, de reciente creación, estuvo

---

<sup>337</sup> Entre ellas una importante lápida grabada, véase al respecto, URCID, Javier, “La lápida grabada de Santiago Matatlán. Una mirada al lenguaje de los antiguos registros genealógicos zapotecas (600 – 900 después de Cristo), en VAN DOESBURG, Sebastián (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, IIEPO, 2008, p. 23 – 52.

<sup>338</sup> El origen del museo, de nuevo, reside en una excavación. “A fines de la temporada de campo, estos artefactos fueron guardados en una bodega municipal vigilada por el Comité del Museo Comunitario de Santiago Matatlán, junto con los artefactos coleccionados durante todas las temporadas previas [...] Nuestro equipo constó de 8 norteamericanos, 19 trabajadores de Matatlán y 3 de Mital [...] La comunidad nos ha dado esta facilidad que está bien segura y en un sitio seco y accesible [...] El apoyo continuo de la gente de Matatlán ha sido sobresaliente desde el principio de nuestras investigaciones”, FEINMAN, Gary y NICHOLAS, Linda, “Informe preliminar del Proyecto “El Palmillo”: una perspectiva doméstica durante la Época Clásica en el Valle de Oaxaca. Décima temporada de Excavación, 2008”, The Field Museum, Chicago, 2008, p. 4 y ss. El registro del INAH afirma “El INAH a través de la DRPMZA ha determinado hacer entrega de los 286 bienes arqueológicos procedentes del proyecto arqueológico “El Palmillo”, a la junta vecinal “Comité del museo comunitario de Santiago Matatlán” para su preservación y resguardo en el museo [...] asumiendo en este acto la responsabilidad del cuidado y conservación de los mismos en los términos que estipula la Ley Federal sobre monumentos y zonas arqueológicas”, *Reg. 1884 PJ*, DRPMZA.

<sup>339</sup> La comunidad actualmente está pensando en ampliar el museo para que goce de dos temáticas más: Usos y costumbres y (quizás reflejo del moderno museo de Santo Domingo, en Oaxaca) un jardín etnobotánico. “Pensamos que este museo cuente con salas de exposiciones permanentes, temporales, área de café, sala audiovisual y todo lo que nos ayude a atraer turismo, lo vemos como un proyecto de mucho futuro para

impulsado en un principio por un ‘Comité de promotores de la cultura’ para posteriormente estar gestionado por el habitual comité elegido en asamblea<sup>340</sup>.



Imagen 15. Diorama con mural pintado titulado “El mezcal en las mayordomías”, en el museo comunitario de Santiago Matatlán, Tlacolula. Al igual que con la arqueología, la asociación de productos comunitarios a prácticas tradicionales parece legitimar y otorgar valor a la principal actividad manufacturera de la comunidad. Foto: Manuel Burón.

#### 2.2.4.2. Región Mixteca: territorio, títulos primordiales y códices

Dentro de la variabilidad étnica y geográfica inherente al Estado de Oaxaca la región mixteca ocupa un lugar particular. Enclavada en el sector noroccidental limita con los vecinos Puebla y Guerrero, con los que tradicionalmente ha mantenido lazos tan firmes que la han retenido en una singularidad casi exterior al resto de Oaxaca. A su vez, goza de una considerable diversidad interna. La variabilidad climática y geográfica ha hecho que proverbialmente fuese dividida en dos o tres regiones: Mixteca Baja (*Ñuiñe* o “tierra

---

nuestra comunidad que se dedica a la producción del mezcal”. Sin embargo, según su plan de desarrollo se admite que el museo comunitario cierra habitualmente “por falta de infraestructura”, “poca difusión del museo y la zona arqueológica en la población y para el turista”, *Plan municipal para el desarrollo rural sustentable de Santiago Matatlán 2008 – 2010*, Ayuntamiento de Santiago Matatlán, p. 38.

<sup>340</sup> Véase Anexo 6.1.16.



cálida”), la Alta (*Ñudzavuiñuhu* o “tierra de Dios o estimada”) y, en ocasiones, la Mixteca de la Costa (*Ñundaa* o “tierra llana”)<sup>341</sup>. El conocido etnónimo que ha designado al conjunto de hablantes de lengua mixteca ha sido el de *yivi davi* (gente de la lluvia) o *ñuu savi* (pueblos de la lluvia), popularizado habitualmente como “país o pueblo de las nubes” por su traducción del término náhuatl *Mixtecatl* (de *mixtli* nube)<sup>342</sup>, lo que sin duda hace referencia a su caracterización —marcada por su agresiva geografía y en contraposición a mexicas o zapotecos de los valles— como un pueblo de las montañas.

Respecto al desarrollo cultural e histórico, una visión inmovilista de la región no podría ser más inadecuada. Desde sus primeras manifestaciones —aproximadamente en el 500 a. C. con los primeros núcleos urbanos— irán apareciendo “marcadores culturales” que podremos ir definiendo como específicamente mixtecos: el manejo del medio montañoso mediante un sistema de terrazas, conocido en mixteco como *coo-yuu*; un tipo o estilo escritural propio, proveniente de un estilo regional del periodo Clásico denominado *ñuiñe*<sup>343</sup>; a partir del siglo X, una gran profusión de códices, equiparables en número e importancia a los mayas y mexicas; y, por último y ya en el periodo Posclásico, la orfebrería mixteca, cuyo refinamiento propiciará su extensión por todo el área cultural mesoamericana. Durante el Periodo Clásico el protagonismo parece adquirirlo la Mixteca Baja, ruta de paso casi obligada entre los dos grandes centros de Teotihuacán y Monte Albán. Durante el Posclásico en la Mixteca Alta se consumará la existencia de pequeñas y militarizadas ciudades-estado, con un gran aumento de la población, de los contactos con el valle zapoteco y de complejas relaciones matrimoniales.

---

<sup>341</sup> “Y pasando al Reino Misteco, se divide en dos Provincias Alta, i Baxa, i en cada vna hablan su Lengua diferente, i entrambas sincopadamente: está entre Mexico, y Guaxaca: Misteca Alta, significa Tierra de lluvias: Misteca Baxa, quiere decir, sitio caliente, y esta es la diferencia que hay una de vna provincia à la otra.”, HERRERA, Antonio de, *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas de Tierra Firme del Mar Océano*, Oficina Real de Nicolás Rodríguez, Madrid, 1726, Década III, Libro III, Capítulo XII, p. 97.

<sup>342</sup> Aunque parece que la denominación que impera hoy día, “pueblo de las nubes”, puede ser causa de una mala traducción de *ñuu-dzavui* por parte de los aztecas y españoles del siglo XVI, como sospechan Marcus y Flannery, FLANNERY, Kent V. Y MARCUS, Joyce (ed.), *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, Academic Press, 1983, Nueva York, p. xxi.

<sup>343</sup> Con notación numérica basada en barras (cinco unidades) y puntos (unidades) y cartuchos circulares donde representar los días, que suelen aparecer con remates en volutas o “gancho anudado”. RODRIGUEZ CANO, Laura, RIVERA GUZMÁN, A. Iván y MARTÍNEZ RAMÍREZ, Júpiter, “Piedras grabadas de la Mixteca Baja, Oaxaca”, *Anales de Antropología*, 33, Instituto de Investigaciones Antropológicas – UNAM, 1996-1999, p. 170.

A diferencia de lo que sucedió en el valle oaxaqueño, estructurado en el Clásico por el indiscutible dominio de Monte Albán, en la Mixteca nunca existió una capital hegemónica. En su lugar un patrón de asentamiento —ni tan disperso como el de la Sierra Mixe, ni tan concentrado como el de los zapotecos— se materializó en una multitud de pequeños cacicazgos y reinos, enclavados defensivamente en sus cerros y compitiendo entre sí por el dominio de la zona. Los Mixtecos del Posclásico evolucionaron así hacia lo que pudo haber sido una de las grandes sociedades en más alto grado estratificada de todo Mesoamérica<sup>344</sup>. Gracias a ello estuvieron habilitados para mover una gran masa de trabajo para la agricultura y la guerra. La dispersión de sus señoríos, la dificultad de su orografía y su ruralidad determinarán el modo de vida mixteco. Al contrario que el unificado y suave territorio de los zapotecos, la sierra mixteca condicionaba la existencia de un mosaico de diversos reinos cuyos más grandes exponentes fueron Tilantongo en el norte y Tututepec en el sur, entre los cuales vivió el héroe, mítico e histórico, 8 Venado Garra de Jaguar (1011-1063 d.C.).

A pesar de esa *balcanización*, como la denominaron Marcus y Flannery<sup>345</sup>, la región alumbró un horizonte cultural de una influencia cuyo pleno alcance todavía está por vislumbrar. Una de dichas tradiciones artísticas fue denominada (de manera no del todo precisa) como estilo “Mixteca-Puebla”, un horizonte estilístico que incluía las grandes aportaciones artísticas de lo que sería considerado como “una de las culturas más exquisitas de la antigua América”, especialmente por su cerámica policroma, códices y orfebrería<sup>346</sup>.

---

<sup>344</sup> Compuesta por el rey (*yya*), sus principales (*dzayya yya*), hombres libres (*tay ñuu*), la de los terrazgueros o siervos (*tay situndayu*), los sirvientes (*tay sinoquachi*) y los esclavos (*dahasaha*). Eran los primeros quienes hacían remontar su ascendencia hasta los guerreros divinos o el árbol de Apoala, mediante la poligamia y la endogamia entre la nobleza tejieron una intrincada red de alianzas matrimoniales entre los múltiples señoríos. Véase LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, *El pasado indígena*, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, México, 2010, p. 255.

<sup>345</sup> FLANNERY, Kent V. y MARCUS, Joyce, *Op. cit.* p. 217. También Ignacio Bernal “From a broader point of view, I believe that the end of Toltec control (in about 1160) was the event which allowed the Mixtecs to expand. This expansion took the Mixtecs into several areas, one of which was the valley of Oaxaca”, BERNAL, Ignacio, “The Mixtecs in the Archaeology of the Valley of Oaxaca”, en PADDOCK, John (ed.), *Ancient Oaxaca: Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford University Press, pp. 345 – 66.

<sup>346</sup> Opinión de CASO, Alfonso, *Reyes y reinos de la Mixteca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977. vol. I, p. 13. El estilo Mixteca-Puebla fue identificado por Vaillant quién llegó a afirmar que “In the Puebla area and the northern Mixteca the ceremonial symbolism, as seen in manuscripts and on latte pottery, is much more highly elaborated than in the Valley. Consequently, an ultimate origin for Aztec culture in the Mixteca-Puebla area would seem very logical.”, VAILLANT, G.C., “A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico”, *American Anthropologist*, n. 40, 1938, pp. 535 – 573.

La conquista de la región por parte de los españoles fue considerablemente pacífica y ello determinaría su posterior configuración. Al contrario de lo que sucedió en otras partes de México, y más aún en la Mixteca Baja que en la Alta, el cacicazgo indígena predominó, insistentemente y hasta el siglo XIX, sobre la República de Indios. Es decir, continuaron en cierta manera los antiguos linajes prehispánicos controlando y gobernando amplios y dispersos territorios<sup>347</sup>. La falta de concentración residencial y la indefinición de los linderos de los antiguos *altepetl* dificultó a los conquistadores el gobierno de la zona. Ello sin duda incidió en el escaso desarrollo en la zona de haciendas españolas, con la notable excepción de Tlaxiaco. Aun así se introdujo progresivamente la cría de ganado menor, la cría del gusano de seda y cereales como el trigo, todo ello con tal éxito que el paisaje Mixteco sufrió, en unas pocas décadas, severas modificaciones. Tras la Colonia, la Mixteca no fue un lugar de gran penetración de población no indígena, lo que explica en parte la alta pervivencia de elementos culturales tradicionales<sup>348</sup>. La hacienda criolla primero, y la mestiza después, prolongaron, y a la vez modificaron, las hegemonías territoriales y las dependencias regionales.

Los alcances de la cultura mixteca parecen sumidos en una cierta nebulosa historiográfica que solo muy lentamente ahora parece resolverse. Si bien poseemos numerosas fuentes sobre la región principalmente del Periodo Posclásico Mixteco —las que nos otorga el considerable corpus de códices, por ejemplo— queda por resolver el verdadero encaje de la cultura mixteca en el mosaico mesoamericano y, sobre todo, el porqué de la *internacionalización* y enorme difusión de algunos de sus principales rasgos distintivos<sup>349</sup>. Efectivamente, la consideración del pueblo mixteca dentro del mosaico mexicano ha ido variando con el tiempo y se ha establecido en base a diferentes modelos: primero como una tradición aislada en las montañas, a refugio de más grandes civilizaciones como la azteca o la zapoteca y reducida a referencias marginales en la historiografía mexicana. A raíz de los primeros descubrimientos, especialmente en Monte

---

<sup>347</sup> MENEGUS, Margarita, “La tradición indígena frente a los cambios liberales”, en *Revista de Indias*, vol. LXIX, n. 247, 2009, p. 138.

<sup>348</sup> TERRACIANO, Kevin, *The mixtecs of colonial Oaxaca: Ñudzahui history, sixteenth through eighteenth centuries*, Stanford University Press, 2001, p. 5.

<sup>349</sup> En su día, como veremos, ya sorprendió la aparición de elementos claramente mixtecos en yacimientos como los de la Tumba 7 de Monte Albán o Zaachila. Pero queda por resolver la manera en que el estilo Mixteca-Puebla se extendió desde la capital del imperio azteca —donde Moctezuma “comía en loza colorada de Cholula”, al decir de Bernal Díaz del Castillo— hasta la región arqueológica del Gran Nicoya en Nicaragua. Nuestro estudio de los museos comunitarios nos ha permitido encontrar otro caso igual de sorprendente: la aparición de una pieza de orfebrería de rasgos claramente mixtecos en la comunidad de San Francisco Cajonos, en la Región Sierra Norte.

Albán, se comenzó a aceptar como una tradición cultural específica, pero sin excluir una íntima vinculación con las grandes tradiciones civilizatorias mesoamericanas de las cuales forma parte. En tiempos más reciente se ha tendido a considerar a la mixteca como una cultura rectora, cuyas influencias en determinados aspectos podemos rastrear a lo largo de todo el área mesoamericana y cuyo dominio de parte del Valle de Oaxaca parece ser ya incuestionable a la llegada de los españoles<sup>350</sup>.

A su vez, la consideración académica a los logros de la cultura mixteca ha ido unida a la valoración de los grupos mixtecos que viven hoy día en dicha región. Los mixtecos son hoy un importante grupo etnolingüístico en México. Suponen —tras el náhuatl, el maya y el zapoteco— el cuarto mayor del país y no sólo habitan la sierra de Oaxaca, sino también históricamente los estados de Guerrero y Puebla (y, recientemente y gracias a la inmigración, numerosas partes de México y de Estados Unidos). De su importancia habla la relativa vigencia de su lengua en la sierra, así como la influencia cultural que se percibe a lo largo de todo el Estado. A pesar de que se identifica a la región por el grupo que le da nombre, y que supone un 95% del total de la población, lo cierto es que otros grupos indígenas minoritarios habitan allí: como triquis y chocholtecos, además de un importante grupo de zapotecos<sup>351</sup>. La Sierra Mixteca ha sido considerada tradicionalmente una de las zonas más eminentemente indígenas del país, aunque en realidad la presencia indígena actualmente no sea de las más elevadas. Solo cuatro de cada diez habitantes de la región habla una lengua vernácula y el monolingüismo (así como la tasa de mortalidad infantil y analfabetismo) es prácticamente el de la media nacional. Esto hecho se puede explicar por la marcada diferenciación existente entre las grandes cabeceras, de preeminencia mestiza, y las pequeñas y apartadas localidades indígenas. Sin embargo, la región Mixteca suele ocupar una posición destacada en las estadísticas acerca de las carencias más básicas: es la región del estado en la que existen mayor número de viviendas sin energía

---

<sup>350</sup> Dirá en un informe al INAH en 1948 el gran Ignacio Bernal: “Es bien sabido que en el último siglo la importancia política estaba en manos de los aztecas y sus confederados, pero estamos mucho menos seguros de cuál sería el pueblo que hacía la aportación cultural de mayor importancia. Conforme vamos conociendo más la arqueología de México, vamos viendo que ninguno de los rasgos culturales cuyo conjunto forman la cultura azteca parece ser invento de este pueblo [...] Es en relación con este problema como resulta de gran interés el estudio de la arqueología mixteca.”, BERNAL, Ignacio, “Informe de la segunda temporada de exploraciones arqueológicas en Coixtlahuaca”, 674.1, diciembre de 1948, Tomo LXXXVI, Estado de Oaxaca, 1927 – 1950, vol. III, p. 54, Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos del INAH.

<sup>351</sup> Los triquis son considerados por los propios mixtecos como “más indios”, y sus relaciones han sido tradicionalmente asimétricas, destacando la “reproducción nativa de la lógica económica expoliadora impuesta por el mundo criollo mestizo después”, según BARABAS *et. al.*, *op. cit.*, p. 153.

eléctrica (67,4% de la región) ocupa el segundo lugar en ausencia de servicios de drenaje y agua potable (48% de la región)<sup>352</sup>, además de sufrir su territorio una fuerte erosión que ha afectado a la agricultura. Grandes zonas de pobreza y marginación, y una persistencia de problemas agrarios han estado asociadas tristemente al territorio mixteco. Razones todas ellas que sin duda están en la base de las explicaciones acerca de la alta tasa de emigración y de los continuos enfrentamientos por el territorio entre comunidades sometidas a una gran presión demográfica.

La relación de la Mixteca con el resto del país ha estado dominada en las últimas centurias por la desigualdad. El abandono del Estado hacia la mixteca fue considerable, marcando algunos de los indicadores de bienestar y salud más bajos de la República. Fue principalmente gracias a los esfuerzos de una serie de instituciones como el Instituto Nacional Indigenista, y de académicos y políticos como Alfonso Caso, Lázaro Cárdenas o John Paddock, cuando se comenzó a atraer la atención sobre la cultura —y con ella sobre la población— mixteca<sup>353</sup>. Especialmente enérgica fue la labor de Alfonso Caso a partir de los años treinta, cuyo objetivo declarado fue el de sacar a la luz la antigüedad y valor de las culturas indígenas para mejorar su situación actual, una simbiosis entre el “indígena arqueológico” y las comunidades actuales que en parte se perpetúa hoy día en la labor de los museos. Dentro de este plan, el mejoramiento de la Mixteca era uno de los que requirió con más urgencia la acción indigenista<sup>354</sup>. Por otra parte la publicación de su artículo, a raíz de las excavaciones en Monte Albán —titulado con vehemencia “La tumba 7 de Monte Albán es mixteca”— supuso el principio de la reivindicación de la cultura mixteca y un enfrentamiento con los discursos regionalistas tradicionales de Oaxaca. Éstos, al ensalzar la preeminencia azteca y zapoteca en la historia oaxaqueña, no podían aceptar que los lugares mas representativos de las leyendas regionales, como Monte

---

<sup>352</sup> *Diagnóstico de Necesidades Inmediatas de Mejoramiento de Vivienda*. Programa Institucional de Vivienda 2007 – 2012, Instituto de Vivienda del Estado de Oaxaca (IVO), Oaxaca de Juárez.

<sup>353</sup> Tal era la situación en las mixtecas del interior a mediados de siglo que los primeros informes del Instituto Nacional Indigenista llegaron a afirmar que la “única solución hoy a la vista es el traslado de la población excedente a sitios más adecuados para la supervivencia.”, AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, “El problema humano de las Mixtecas”, en MARROQUÍN, Alejandro, *La ciudad mercado (Tlaxiaco)*, Imprenta Universitaria, 1957, p. 21 y s.

<sup>354</sup> Caso encargó, en su papel al frente del Instituto Nacional Indigenista, uno de los primeros estudios panorámicos económicos y agrarios de la región que sirvió de base para innumerables trabajos posteriores, véase DE LA PEÑA, Moisés T., *Problemas Sociales y Económicos de las Mixtecas*, Memorias del Instituto Nacional Indigenistas, México, 1950.

Albán o Zaachila, hubieran estado bajo control mixteca antes en los momentos previos a la conquista española<sup>355</sup>.

Poco a poco el conocimiento sobre la historia mixteca empezó a ensancharse. En 1965 el arqueólogo John Paddock identificó un estilo regional previo a la eclosión posclásica del arte mixteco que denominó como *Ñuiñe* (en mixteco, “tierra caliente”). Surgido entre el 400 y el 800 DC, materializaba la importancia de la mixteca como nudo entre Teotihuacán y Monte Albán, habiendo absorbido características de ambas culturas. Sus marcadores más característicos serían la existencia en la escritura de glifos encerrados en cartuchos circulares, donde los calendáricos evidenciarían una fuerte influencia de la cultura zapoteca del Valle; de esculturas de pequeñas cabezas antropomórficas denominadas comúnmente como “cabecitas colosales”, por su gran diferencia de tamaño con las típicas piezas olmecas; y de una cerámica anaranjada similar a la denominada “anaranjado delgado” característica de la Mixteca-Poblana en el Periodo Clásico, así como una composición y una decoración policromada semejante a la de sus códices<sup>356</sup>.

Entre tanto, la labor de estos académicos y políticos en beneficio de la región, ha ido paralela a la constitución de importantes movimientos etnopolíticos contemporáneos. Mención aparte dentro de los mismos, merecen los maestros en tanto intelectuales locales bilingües (algo común en todo el estado) que se convierten en ocasiones en motores de las iniciativas culturales y políticas de su comunidad. En todo ello habría jugado un papel decisivo la presencia de instituciones culturales y académicas<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> El hallazgo de piezas tan refinadas en la conocida Tumba 7 llevó a pensar a otros arqueólogos, como Ramón Mena, que todo había podido ser una pura invención de Caso. Muchos otros, como Zelia Nuttall, creyeron que esas piezas solo podrían haberse debido a aztecas o mayas. Los ataques a estas “hipótesis de las invasiones mixtecas en el Valle de Oaxaca”, como las denomina Paddock, desatadas por el descubrimiento de Caso, han durado más de medio siglo. Véase PADDOCK, “Reflexiones en torno a la Tumba 7...”, *op. cit.*, pp. 3 – 8.

<sup>356</sup> Alfonso Caso llegó a afirmar en su volumen *Trece obras maestras de la arqueología mexicana* que la cerámica de tipo mixteca es la más bella que se produjo en todo México, CASO, Alfonso, *Thirteen masterpieces of Mexican Archaeology*, Cultura y Polis, México, 1938, p. 50.

<sup>357</sup> Tan decisiva ha sido la labor académica en la región que Miguel A. Bartolomé llega a advertir un proceso de *etnogénesis*: “[S]e ha generado un nuevo discurso de la etnicidad mixteca, aunque debido a la presencia institucional tiende a ser expresado en los términos proporcionados por la antropología; es decir, “lo mixteco” es manifestado en términos elaborados por los no mixtecos. De esta manera, por ejemplo, los habitantes de Apoala o Tilantongo accedieron a una versión de su pasado dinástico a través de las investigaciones de los códices”, BARTOLOMÉ, Miguel A., “El pueblo de la lluvia. El grupo etnolingüístico *ñuu savi* (mixtecos)”, en BARABAS, Alicia M., y BARTOLOMÉ, Miguel A., *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las Autonomías*, INI-CONACULTA- INAH, 1999, México, p. 155.

Todo este proceso —marcadores culturales propios de cada zona o localidad, la labor de los arqueólogos en los diferentes yacimientos, y las nuevos trabajos en la puesta en valor de la cultura mixteca— aparece reflejado, como en un mosaico regional, en sus museos comunitarios; de tal manera que podríamos obtener un panorama bastante completo de la historia y la cultura mixteca solo atendiendo a su contenido, como veremos más en profundidad en páginas posteriores: Los trabajos de Kent V. Flannery fueron decisivos en la constitución del museo de San José Mogote; las piedras grabadas y el peculiar estilo *ñuiñe* recogido en los trabajos de Lorenzo Gamio y John Paddock aparecen en San Pedro y San Pablo Tequixtepec; el sistema de cultivo en base a terrazas *coo-yuu* en San Miguel del Progreso; y de manera especial, la producción de códices mixtecos y de títulos primordiales, en los trabajos de Ethelia Ruiz Medrano en Santa María Cuquila y de Marteen Jansen sobre codicología mixteca en el museo de Magdalena Jaltepec.

Sobre todo ello subyace la historia de una región en alto grado autógena y particular, que ha necesitado de la cooperación entre sus habitantes y del desarrollo de diferentes y complejas estrategias para la supervivencia de la vida social en el territorio. La relación entre cultura escrita, memorística y el problema de la tierra —que aparece reflejado directamente en hasta cinco comunidades de la mixteca: Cuquila, Magdalena Jaltepec, San Juan Mixtepec, San Miguel del Progreso y Santa María Yucuhiti— centrará nuestra atención en el presente capítulo, pues reflejada en los museos de comunidad, bebe de la misma aspiración: la defensa del territorio mediante la representación y uso del pasado.

El problema de la tierra se materializa en el museo comunitario a través de uno de sus objetos más significativos: el códice, el mapa, lienzo o título histórico. Al hablar de los museos comunitarios de Oaxaca hemos hecho una constante referencia a las luchas por el territorio de las comunidades indígenas. Luchas que se han mantenido entre pueblos y cacicazgos, contra las composiciones o los abusos de los encomenderos, de las cabeceras, de los hacendados, de las multinacionales o, simplemente, entre diferentes comunidades. En todas ellas el recurso a la apelación a un pasado que legitime la adscripción a la tierra es algo fundamental. Y en sus museos, a parte del contenido habitualmente reservado a temas ya tratados como la arqueología o la artesanía, suele existir un espacio de una carga simbólica especial: un espacio dedicado a la exhibición de mapas, lienzos y títulos, representaciones y descripciones escritas, legales o pictóricas del territorio. Este aspecto es sumamente interesante, pues muestra la capacidad de acción comunitaria en la larga

continuidad histórica (desde los códices coloniales hasta documentos de lindes estrictamente actuales) del uso de dichos documentos (legales o no) a través de un nuevo medio, en este caso el museo.

En la exposición de este tipo de materiales podemos apreciar el carácter profundamente territorial de las comunidades indígenas latinoamericanas y, en especial, de la idiosincrasia oaxaqueña, y de su configuración en un craquelado de infinitud de municipios. En realidad, la representación del territorio como medio de delimitar su espacio político frente a terceros, y como eje fundamental de la identidad del municipio, podemos encontrarla en cada uno de los museos de comunidad de Oaxaca: desde aquellos que resaltan una artesanía especializada dentro de una región a aquellos que subrayan un pasado inmemorial ligado a unos restos prehispánicos. Pero en la mayoría de los casos tales actividades aparecen explicadas y legitimadas a través de la exhibición de este tipo de documentos; por ejemplo la inclusión de reproducciones del lienzo de Tlaxcala y Códice Azcatitlán para apoyar el textil en Santa Ana del Valle; o las reproducciones de Códice Florentino y Nuttall para probar la tradición mezcalera en Santiago Matatlán. También existirán museos que harán referencia explícita a la “lucha por la tierra”, generalmente referida a la pugna de los habitantes por conservar sus tierras comunales o por sobreponerse a la tiranía de una hacienda —San José Mogote o Cerro Marín, comunidades cuyo origen fue en sí una hacienda— exposiciones con claros ecos de remembranza a la revolución.

Otros museos, como veremos, convertirán directamente el territorio de la comunidad en objeto museográfico, a través de la exhibición de los títulos legales, mapas, lienzos y demás documentos comunitarios. Bien para recalcar y galvanizar su posición en el territorio y en el tiempo. Por ejemplo, en el museo comunitario zapoteco de San Juan Guelavía se muestran las lindes con orgullo recogidas en el “Lienzo de Macuilxóchitl”, además de exhibir en un lugar central el cuaderno original con la “Relación de las diligencias ante la Real Audiencia en los litigios por tierras de San Juan Guelavía, desde 1680”<sup>358</sup>. Bien para explicar su origen, sea el caso del museo de San Francisco Cajonos, en la Sierra Norte, donde se reproduce el “Mapa de la Vicaría de Villa Alta de San Yldefonso” del siglo XVII, con una relación de las localidades vecinas (cuyo original se

---

<sup>358</sup> Véase ANEXO 6.1.14, Ficha de Museo Comunitario San Juan Guelavía.



encuentra en el Archivo General de Indias en Sevilla, España). La inclusión y exhibición de tales documentos puede también legitimar un estatus territorial o criticarlo, subrayando por ejemplo una pérdida de categoría municipal; es el caso de la reproducción de Mapas de Tierras, fechados en 1564, 1596 y 1787, en el museo de la comunidad de Teotitlán del Valle. La también zapoteca comunidad de San Pablo Huixtepec tenía en su extinto museo como objetos más significativos dos bonitos lienzos fechados en 1827 (aunque posiblemente anteriores) mostrando la situación y las lindes de la comunidad; así como otros documentos de propiedad territorial de principios del siglo XIX<sup>359</sup>. En otros casos nos encontraremos cómo la exhibición de documentos legales referidos al territorio responde a la presión territorial y enfrentamiento entre comunidades vecinas. Es el caso de San Juan Bosco Chuxnabán, en la Sierra Mixe, que incluye llamamientos al respeto de los acuerdos y exhibición de documentos actuales de reconocimientos de lindes con los vecinos. O el caso de Capulálpam de Méndez (nombrado “pueblo mágico” por la Secretaría de Turismo de México) que hizo gala de sus derechos de antigüedad enarbolando sus títulos primordiales —otorgados por la Corona en 1599— frente a los vecinos mineros de Natividad, quienes precisamente reivindicaron su actividad a través de un museo comunitario.

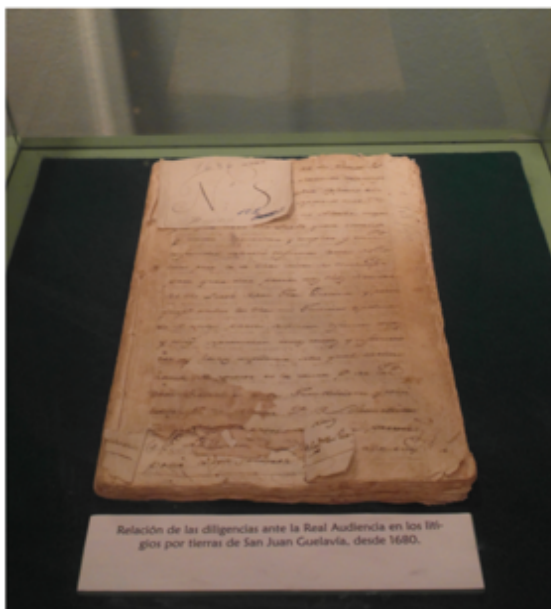


Imagen 16 e Imagen 17. Relación de diligencias ante la Real Audiencia sobre litigios de tierras de San Juan Guelavía del año 1680 expuesto en su museo comunitario (izq.) y panel expositivo aludiendo a la lucha contra los excesos de los hacendados en San José Mogote, tema que se mezcla con el formidable yacimiento arqueológico que la comunidad alberga (drcha.). Fotos: Manuel Burón.

<sup>359</sup> A día de hoy el museo permanece cerrado, no obstante me fue permitido estudiar los fondos y los documentos relativos a su constitución que se encuentran a resguardo en el Palacio Municipal de la localidad.

Pero en el caso que aquí nos ocupa, el de la región de la Mixteca —y especialmente la Mixteca Alta— hemos querido detenernos a estudiar la relación histórica y actual entre estos documentos, las comunidades y sus museos. La apelación al territorio y a la documentación escrita en la Mixteca ha tenido una significación más acusada en tanto primero se trata, como hemos visto, de una región especializada en la realización de códices desde antes de la llegada de los españoles, apegada a la cultura escrita, por tanto, como medio de reproducción y defensa comunitaria. En ella se centran los primeros y los más novedosos estudios acerca del uso de lienzos y códices como testimonios legales en Oaxaca<sup>360</sup>.

En primer lugar nos referiremos a los códices. Los códices suponen uno de los objetos de mayor significación para la cultura mexicana, considerados como prueba de su alta civilización y de su raigambre inmemorial. La Mixteca Alta se caracteriza como uno de los principales lugares de producción de códices desde época prehispánica. Gracias al número de estos documentos y de su versatilidad a la hora de situar los acontecimientos en el tiempo y en el espacio, poseemos una pulcra descripción de las genealogías de la Mixteca<sup>361</sup>. Su estilo pictórico, caracterizado por un trazo colorido y una secuenciación muy expresiva, es uno de los rasgos más reconocibles de la cultura mixteca, por lo que su inclusión en el espacio expositivo de los museos comunitarios de la mixteca es una constante. Pero éstos no han de ser solo contemplados por su estética o como curiosidades de museo dignas de atención solo para los especialistas o los amantes de lo antiguo, sino que es importante recalcar que dichos objetos han poseído para los pueblos, desde la colonia hasta el día de hoy, una periódica utilidad y extraordinario valor en tanto pruebas —simbólicas o legales— de la permanencia en el territorio durante un tiempo que se denominó desde el Virreinato como inmemorial<sup>362</sup>. Conocemos multitud de códices

---

<sup>360</sup> Véanse los seminales estudios de, CASO, Alfonso, “Mapa de Santo Tomás Ocotepeque, Oaxaca” en *Summa Anthropologica. En homenaje a Roberto Weitlaner*, INAH, México, 1966, pp. 131 a 139; y SMITH, Mary Elizabeth, *Picture Writing from ancient Southern Mexico. Mixtec place signs and maps*, University of Oklahoma Press, 1973.

<sup>361</sup> Recogidas en la monumental obra de, CASO, Alfonso, *Reyes y reinos de la Mixteca...*, *op. cit.*

<sup>362</sup> Ya en el año 1531 el sistema judicial novohispano aceptaría el código como documento con valor legal en los litigios sobre tierras, lo que suponía el acomodo de la norma castellana a las necesidades novohispanas, y la incorporación de ciertas prácticas de la propia cultura indígena. Por otro lado la admisión de estos documentos también implicó una adaptación de las comunidades a la cultura jurídica europea, y en ocasiones supuso un canal abierto para el despliegue de todo tipo de actividades —legales, alegales o ilegales— en defensa de sus territorios. Pero además, dado el valor que la norma castellana daba a la antigüedad de la pertenencia, los títulos habrían de incluir cierta legitimación y conciencia histórica, cosa

realizados en la Mixteca referidos a regiones, dinastías y municipios particulares, referidos a delimitar el territorio de diferentes señorías<sup>363</sup>. Será así, que documentos tan variados como códices, mapas, lienzos y títulos aparecerán veteados de glosas y elementos tanto europeos como prehispánicos, objeto de falsificaciones o reelaboraciones históricas que ponían a prueba a las partes en la posesión de las tierras.

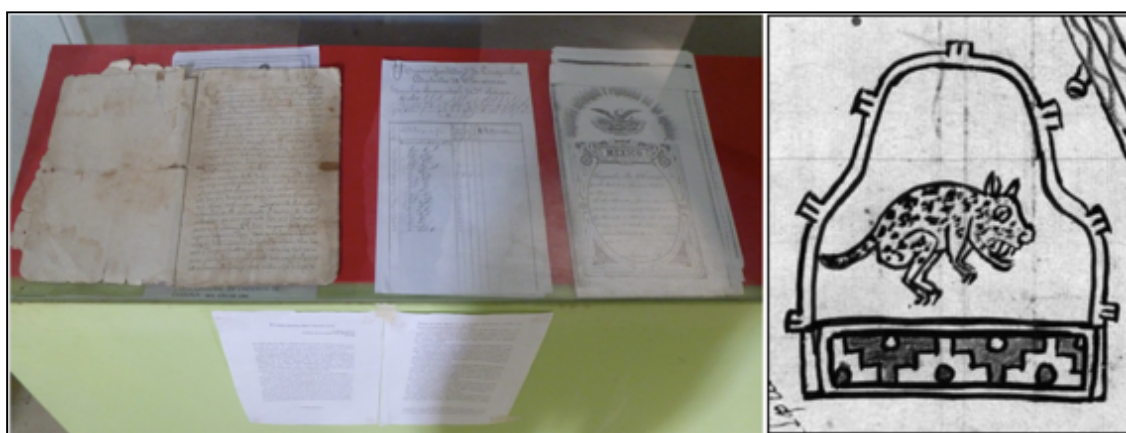


Imagen 18 e Imagen 19. Exposición de una copia de los “títulos primordiales” (año 1897) y de la copia original de los linderos (año 1584) en el museo comunitario mixteco de Santa María Cuquila (izq. Foto: Manuel Burón) y glifo toponímico de Cuquila que lo define como gran cacicazgo, en el mapa n. 2453 de Cuquila, Oaxaca, 1599. AGN, México. Pasado prehispánico, códices, títulos y artesanía explicitan la identidad comunitaria en el territorio.

Entre los museos comunitarios que tienen al códice como principal objeto expositivo destacamos en primer lugar a Santa María Cuquila. Dicha pequeña comunidad en específico, como ya previno Alfonso caso, ha sido identificada como un lugar importante de producción de estos documentos<sup>364</sup>, de los que se han encontrado cuatro, todos ellos de finales del siglo XVI, además del Códice Egerton<sup>365</sup>. Destacan los mapas n. 867 y n. 2463 del AGN glosados por el teniente de alcalde mayor Alonso Pérez Gudiel en los años

---

en nada ajena a la cultura prehispánica si atendemos, por ejemplo, a las pulcras genealogías nobiliarias mixtecas.

<sup>363</sup> Entre los códices y documentos cartográficos coloniales sobre la Mixteca podemos destacar los siguientes. Los ocho códices mixtecos histórico-genealógicos, dibujados en estilo prehispánico: Nuttall y Sánchez Solís o Egerton 2895 (ambos en el British Museum), Boldey y Selden (en Oxford), el reverso del Códice de Viena, el Colombino (en el Museo Nacional de Antropología, en Ciudad de México), el Becker I y II (en el Museum für Völkerkunde de Viena. Así como otros producidos en la región, como el *Códice en papel indígena de Tecomastlahuaca*, de 1578, una tira de metro y medio de alto (número 1692.8 del AGN), el *Lienzo de Ocoteppec* de 1580, los *Lienzos de Zacatepec*, así como, un poco más al norte: el *Lienzo de Colixtlahuaca*, el *Códice Sierra*, el *Códice Yanhuatlán*, o el *Lienzo de Santiago Ihuatlán*.

<sup>364</sup> CASO, Alfonso, “Mapa de Santo Tomás Ocotepque, Oaxaca”, *op. cit.*, p. 131.

<sup>365</sup> KÖNIG, Violeta, *The Analysis and interpretation of Codex Egerton (Sánchez Solís) revised, a comparison between its data and new insights from other Mixtec códices*, Comunicación sin publicar, *Mixtec Gateway Conference*, Las Vegas, 2004. Citado en RUIZ MEDRANO, Ethelia, “Mixteca Alta, un lugar llamado Santa María Cuquila y el Códice Egerton”, *MÉXICON*, vol. XXXI, Bonn, 2009, p. 114.

1595 y 1599 respectivamente. Este último posee un bellissimo glifo toponímico la comunidad de Santa María Cuquila en el que dentro de un cerro aparece un jaguar o tigre (imagen 19)<sup>366</sup>. Otro museo mixteco, en la comunidad de Magdalena Jaltepec, lleva por nombre el de la princesa “Seis mono” de *Añuti*, cuya historia es recogida en el famoso Códice Selden o “Tutu Sicuañe”. Dicho código, hoy en Oxford, también se sabe producido en el propio señorío de Añuti, actualmente Jaltepec, y narra su compleja historia en legitimidad de la posesión de su territorio<sup>367</sup>.

Más allá de los códigos en los museos comunitarios oaxaqueños, y muy especialmente los mixtecos, nos encontramos los denominados como títulos primordiales. Dichos documentos podrían ser definidos como aquellos que poseen cierta vocación legal, elaborados por comunidades indígenas, en los que se establecen relaciones de diferente tipo (histórico, geográfico, mitológico, etc.) entre una comunidad y un territorio. Los títulos son de una variedad enorme, pero comparten la función de legitimar la adscripción a un territorio ya sea mediante la demostración histórica o genealógica de su antigua posesión, o mediante un minucioso inventario de la extensión, de su posición relativa a terceras comunidades, de los caminos y del señalamiento de sus lindes. El adjetivo *primordial* (al igual que el de *inmemorial*) ya era común durante la Colonia, y en él se encierra una de las claves de su significado: la alusión a un “estado primero de las cosas”<sup>368</sup>. Dicho estado originario no era una vaga alusión a un momento indeterminado más o menos mitológico o religioso —como pudiera ser por ejemplo el del origen divino del poder real—, ni siquiera se refiere al derecho de primera conquista, tan aludido en las actuales y globales reclamaciones de tierras por los pueblos indígenas, sino que se refería a un estado legal concreto, el que determinaba el pacto original entre el rey y sus vasallos (protocolizado el cuatro de noviembre de 1605) por el que el monarca, como sucesor de

---

<sup>366</sup> SMITH, Mary Elizabeth, *The Codex López Ruiz: A Lost Mixtec Pictorial Manuscript*, Vanderbilt University Publications in Anthropology, Nashville, 1998, p. 210, citado en RUIZ MEDRANO, Ethelia, *Mexico's Indigenous Communities. Their Land and Histories, 1500 – 2010*, The University Press of Colorado, 2011, p. 239 y s.

<sup>367</sup> Parece ser que el documento, de elaboración colonial pero de forma prehispánica, fue elaborado por la comunidad de Jaltepec por una disputa con su vecino Zahuatlán para su presentación ante autoridades españoles e indias. SMITH, Mary Elizabeth, “Why the second Codex Selden was painted”, en MARCUS, Joyce y ZEITLIN, Judith Francis, (Eds.), *Caciques and their people: a volume in honour of Ronald Spores*, University of Michigan, 1994, pp. 122 y 123.

<sup>368</sup> De hecho, el propio uso castellano del concepto primordial no aparecería precisamente hasta el siglo XVII, proveniente del latín derivado de *primordium* “el principio de las cosas”, según COROMINAS, *op. cit.*, p. 593.

los reyes mexicas, reconocía las propiedades de los indios<sup>369</sup>. Por ello, los denominados como *títulos primordiales*, podemos considerarlos como documentos esencialmente coloniales y, con ello, acaso el principal objeto expositivo colonial presente en los museos comunitarios, en un marco (como hemos visto) donde el patrimonio prehispánico suele privilegiarse sobre todo lo demás. A pesar de su origen colonial la utilización de esos títulos se prolongó en el tiempo, atravesando diferentes periodos. Prueba de su duración y efectividad es que, como tal, el sintagma *Títulos Primordiales* en los documentos de propiedad agraria no se popularizará hasta bien entrado el siglo XIX, para designar documentos antiguos que amparaban el derecho a la tierra. En esencia, el propósito básico de dichos títulos en época contemporánea seguía siendo el mismo, pero de manera evidente se había dejado atrás la exclusiva referencia al horizonte del pacto colonial<sup>370</sup>.

Los títulos primordiales han sido desde hace un tiempo una fuente historiográfica de primer orden (desde Charles Gibson, a James Lockhart pasando por Stephanie Wood o Serge Gruzinski) y fuente de discusión para diferentes perspectivas. En ellos parecía contenerse la clave de la esencia de las comunidades indígenas de Oaxaca y México, de su continuidad o su adaptación, de su carácter eminentemente prehispánico o colonial<sup>371</sup>. Algunos autores percibieron en ellos un modo indígena, no occidental, ni intervenido, de

---

<sup>369</sup> Muchos de los documentos, aun cuando se redactaran siglos después bajo diferentes monarcas, aluden al rey Carlos V, en tanto signatario del “pacto original” que otorgó a naturales y españoles el “patrimonio primero”: “Y ahora cuando vino en medio de la esclarecida y decorosa reverencia de los honoríficos Señores, por lo que arreglaron nuestro gran Rey Carlos Quinto, cuando dio Señorío y patrimonio primero...” Así dice el Título Primordial de Ocoyoacac, una de las referencias más tempranas de lo que podríamos considerar como títulos primordiales, con un probable origen en torno a finales del siglo XVI y principios del XVII, cuando se intensifican los conflictos por la tierra. En 1609 Ocoyoacac solicita amparo en su posesión de una estancia para ganado y posteriormente frente a la dueña de una hacienda. Ha sido estudiado desde posiciones enfrentadas por, MENEGUS, *op. cit.* p. 220, y por GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

<sup>370</sup> En el Archivo General de la Nación las primeras búsquedas de títulos aparecerán ya en 1830. Unas décadas después en 1869 se creará el Archivo de Búsquedas y Traslados de Tierras del Archivo General. Y el 26 de marzo de 1894, en pleno Porfiriato, se decretaría la *Ley sobre ocupación y enajenación de terrenos baldíos de los Estados Unidos Mexicanos*, en ella se definía explícitamente los títulos primordiales: “Entendemos por título primordial todo documento expedido por el poder soberano o por sus delegados legítimos, en el cual se consigna, en la forma legal, el derecho de propiedad sobre determinado inmueble”, véase VÁZQUEZ, Nahui Ollin, *Huatulco, Oaxaca: Un análisis de sus títulos primordiales a partir de su historia, territorio, economía y estructura sociopolítica novohispana*, Tesis de Maestro en Historia, UNAM, México, 2013, pp. 16 – 40.

<sup>371</sup> Lockhart ya advirtió que esta es una visión completamente *etic* del asunto: “The people of each town know that once their ancestors were pagan, while their towns lacked saints’ names, the people Christian names, and the leaders the title “don”. They know, too, that all this changed with the coming of the Spaniards and Christianity. But they view the bulk of their cultural inheritance simply as theirs, attaching little importance to whether its origin is indigenous or European; rather, elements from the two spheres are freely projected upon each other”, LOCKHART, James, *Nahuas and Spaniards. Postconquest Central Mexican History and Philology*, Stanford University Press, 1991, p. 57.

hacer historia, remanente de esencia indígena y, por tanto, mexicana. Como afirmaría Enrique Florescano “contenían el núcleo sustantivo de la memoria indígena y los medios que la hicieron fluir y recrearse a través de los siglos [...] el sillar que sostiene el edificio de la memoria indígena”<sup>372</sup>. Títulos primordiales pasaban así, a través de la labor de los académicos, a convertirse en un objeto significativo ya no solo para las comunidades sino para la nación. El museo comunitario lo convertiría también en objeto museográfico.

Nos detendremos brevemente a analizar la confluencia de estos dos medios —museos y documentos territoriales— ambos instrumentos simbólicos para las comunidades y fuentes de estudio para el investigador. Al mismo tiempo trataremos de explicar cómo la exposición de tales documentos en los museos comunitarios es un hecho novedoso al mismo tiempo que refleja una larga tradición.

En primer lugar, habría que destacar el hecho de que el museo ha pasado a ser en las comunidades estudiadas el lugar donde se custodian y conservan tales documentos. En el pasado, títulos y lienzos, en caso de que permanecieran en manos del pueblo, podían ser guardados celosamente por la comunidad o bien mandados a custodiar al Archivo General de la Nación para futuras búsquedas. En caso de que la comunidad careciera de ellos y que alguna coyuntura los precisara, siempre se podía indagar en la historia de la comunidad, buscar sus títulos y, en caso de que no existieran, incluso falsificarlos. Las comunidades solían guardar en las más ocasiones sus títulos de manera personal y privada. De hecho, en época colonial los títulos solían considerarse propiedades personales de los caciques, si éstos desaparecían o se trasladaban a otro territorio, las comunidades perdían el acceso a sus documentos. Estos grandes personajes, hemos de recordar, eran considerados los protectores del territorio de la comunidad, y así han sido recordados en numerosas historias de carácter oral<sup>373</sup>. Los títulos estaban dirigidos a toda la comunidad pero dentro de un orden jerárquico; muchos de ellos incluso incluyeron advertencias y amenazas contra aquellos que no supieran merecer la obediencia de los macehuales, y en otros, como el de Santa María Cuijingo, eran los caciques quienes daban su nombre a las lindes. Más adelante, y dada la importancia otorgada a los títulos, estos

---

<sup>372</sup> FLORESCANO, Enrique, *Ensayos fundamentales*, Editorial Taurus, 2012, México, p. 123.

<sup>373</sup> En el caso que nos atañe de Santa María Cuquila, en el reverso del mapa n. 867 del AGN, fechado en 1595, incluye una glosa que afirma que dichos papeles eran propiedad de la cacica del pueblo, Theresa de Andrade de Tepejillo. La cacica siendo menor de edad y al estar en posición de vulnerabilidad, casóse y hubo de trasladarse llevándose los papeles consigo. Véase RUIZ MEDRANO, *op. cit.* p. 246.

se resguardaron en cajas fuertes o en las cajas de comunidad, en edificios como la Casa de Bienes Culturales (donde en muchas ocasiones en tiempos recientes también se resguardaron piezas arqueológicas) o incluso en la Iglesia, como es el caso de San Bernabé Ocotepéc, bajo la supervisión de un fiscal, cargo o un comité comunitario<sup>374</sup>.

Por otro lado, el recelo, misterio y privacidad con el que se resguardaban dichos títulos, contrastaba con el tono abierto de sus declamaciones, pues ya hemos visto la manera en que éstos estaban dirigidos a la comunidad, una suerte de memoria comunitaria que buscaba proteger los intereses del grupo en tanto habitantes de un territorio. Como muchos autores nos han recordado, la información contenida en los ‘títulos primordiales’ estaba dirigida en gran medida hacia dentro de la comunidad, y su función era conservar la memoria “para que en cualquier tiempo estéis noticiado de ello”, “para que no estéis ignorantes de lo que sucedió”<sup>375</sup>. Dichas declamaciones eran generalmente dirigidas por los ancianos —rasgo prehispánico asociado al *huehuetlatolli* o palabra de los ancianos— para el beneficio de los jóvenes y de aquellos que todavía no habían nacido<sup>376</sup>. Como afirma Serge Gruzinski,

“[S]e entiende que esos documentos puedan estar revestidos de una importancia casi sagrada, son los “papeles reales de guardar” en Santa Marta, “el papel escrito de Dios” en Atlautla. Al grado de que su conservación constituye una tarea decisiva que se confía a ciertos miembros de la comunidad, los guardapapeles, que a veces son designados en especial. Esos “papeles” tan preciosos son así parte del patrimonio de la comunidad al igual que la tierra [...] Más allá de la preocupación vital de conservar a toda costa un título territorial, se presiente en ello la inserción deliberada en una tradición antigua que viene a corroborar el empeño puesto en subrayar la antigüedad”<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> INOUE, Yukitaka, “El significado de los *Títulos Primordiales* para los pueblos coloniales y actuales”, *Boletín del Instituto de Estudios Latinoamericanos de Kyoto*, n. 13, 2013, p. 26.

<sup>375</sup> Citado en, GRUZINSKI, *op. cit.* p. 106.

<sup>376</sup> LOCKHART, *Op. cit.* p. 55. Bonito ejemplo es el Título de Atlautla dirigido a “los que comienzan a pararse, los que ya [...] los que se arrastran [...] los que empiezan a volcarse boca abajo [...] los del vientre que aún no nacen [...] los que están por venir de nuestro linaje [...] los que hacia atrás vienen andando a gatas”, citado en GRUZINSKI, *op. cit.* p. 109.

<sup>377</sup> GRUZINSKI, *op. cit.* p. 107.

Por lo tanto, a pesar de que su exhibición pública y abierta —y no en privativo resguardo de algún cargo o persona— corresponde a una nueva utilización basada en el medio museístico, éstos tuvieron siempre una función transitiva, de memoria comunitaria, que en cierta manera se continua con su inclusión y exhibición en los museos comunitarios. De tal manera que su permanente exposición, también en actos organizados en el museo (en especial las continuas visitas de los escolares de la comunidad y la labor de los comités rotativos) implementa la información y la conciencia de la historia que el contenido original del título ya incluía. Pero a esta función expositiva podríamos llamar interna o transitiva, que continúa emanando de los títulos en exhibición, ha de añadirse la exógena —ciertamente novedosa— pues los títulos permanecen en exposición también para aquellos visitantes forasteros que acudan al museo; función exógena que además aparece implementada con la atracción de los diferentes académicos que se ven atraídos por su historia y que otorgan su apoyo a las comunidades que posean un museo comunitario.

A este respecto habrá que citar aquí, de nuevo, el caso del museo comunitario de Santa María Cuquila. En sus vitrinas se exhibían una serie de títulos primordiales de finales del siglo XVI en tanto papeles de gran importancia pero sin conocer ni saber descifrar su contenido exacto. Sería con la llegada de la doctora Ethelia Ruiz Medrano cuando se pudieron transcribir los documentos, averiguar la comunidad su oscurecido significado y conseguir nueva información sobre la historia y composición de su territorio. El museo exhibía tales objetos debido a su antigüedad o a su prestigio simbólico, pero desconocía su verdadero significado. El museo así, haciendo públicos sus documentos, actuó de medio en la puesta en valor de sus títulos y en provocar la colaboración entre investigadores y la comunidad, colaboración que continuaría hasta el punto de que se adquirieron nuevas copias certificadas de sus títulos primordiales<sup>378</sup>.

---

<sup>378</sup> “Mientras don Emiliano Melchor, encargado del museo comunitario, nos mostraba las instalaciones, observé detrás de una vitrina sencilla un grupo pequeño de documentos de fines del siglo XVI. El director del archivo de Tlaxiaco le comentó a don Emiliano Melchor que yo podía leer este tipo de documentos, por lo que don Emiliano me pidió que se los transcribiera. Acto seguido, y durante más de 10 horas estuve en el local del museo comunitario de Santa María Cuquila dictando a una diligente y voluntaria secretaria el documento en cuestión, que resultó ser una merced real de tierras de 1591 para el pueblo, escrita en castellano pero con docenas de nombres de lugar pertenecientes a la región en la preciosa variante de la lengua mixteca de Cuquila.”, RUIZ MEDRANO, Ethelia, “¿Qué sería de nosotros si no pudiésemos siquiera agradecer? En *Revista En el volcán*, 24/08/2013, pp. 32 – 33, [En línea], última vez consultado 6/6/2016, url: <http://www.enelvolcan.com/ago2013/278-ique-seria-de-nosotros-si-no-pudiesemos-siquiera-agradecer> .



Otra clave acerca de la inclusión y exhibición de títulos en los museos actuales nos la puede otorgar el Museo Comunitario *Note Ujía* (o Siete Ríos) de San Miguel del Progreso, también en el municipio de Tlaxiaco. Esta localidad, ante una situación de presión territorial, tal como se venía haciendo en la región desde siglos atrás, mostró interés por buscar los títulos primordiales de la comunidad. Para ello una reunión de vecinos eligió en el año 1991 un denominado ‘Comité de Rescate Cultural’, con la función de recopilar y hacer volver a la comunidad documentos relativos a San Miguel entre comunidades vecinas, cabecera y archivos estatales. Una vez realizada la búsqueda, Comité y autoridades, vieron en la construcción de un museo un buen apoyo a sus peticiones y un lugar seguro y actualizado donde guardar y exhibir tales valiosos documentos. El 5 de enero del año 1992, previa consulta a los expertos de la UMCO, se acuerda mediante asamblea general la construcción de un museo que se realiza con trabajo comunitario entre octubre de 1993 y abril de 1996, inaugurándose el 7 de abril de 1996, y convirtiéndose en el noveno museo de la UMCO. En este ejemplo podemos observar como el museo no solo actúa como fin en sí mismo, sino como medio de conseguir sus propósitos en lo que a la posesión de títulos se refiere. Dicho de otra manera, no se consiguieron los títulos para poder ser exhibidos en el museo, sino que principalmente se construyó el museo para poder traer de vuelta los documentos.

Hemos visto, por tanto, la relación que existe entre la actual búsqueda de títulos, su novedoso uso expositivo, y la colaboración existente entre comunidades e investigadores, pero no hemos indagado en las causas que pueden haber activado este proceso. Entre ellas creemos fundamental la existencia en Oaxaca de una fuerte presión sobre los territorios de las comunidades. Dicho Estado se ha caracterizado por la existencia de comunidades colectivas muy fuertes, pueblos que actúan como unidades semiautónomas, entre los que las disputas por la tierra no sólo han sido fricciones en la pugna por los recursos territoriales, sino parte fundamental en el proceso de definir los límites, tanto literales como simbólicos, de la comunidad colectiva<sup>379</sup>. Tal proceso se refleja así en la emisión de títulos y documentos territoriales como en el fenómeno de los museos comunitarios. En especial la Mixteca, —sea por su pasada configuración en señoríos, con territorios muy dispersos, la especial persistencia de sus cacicazgos hasta fechas muy tardías o por

---

<sup>379</sup> Véase DENNIS, Phillips Adams, “Conflictos por tierras en el Valle de Oaxaca”, Instituto Nacional Indigenista, México, 1976, p. 15 y ss.

su montañosa orografía<sup>380</sup> — lo cierto, decimos, es que la Mixteca ha sido considerada desde la Colonia como una de las regiones con un mayor número de conflictos agrarios, y, por tanto, con una mayor presión sobre los territorios y una mayor necesidad de elaborar estrategias de defensa<sup>381</sup>. Es en este marco donde situamos, entre las estrategias de defensa desplegadas por las comunidades, la construcción de museos, en tanto contenedores novedosos y prestigiosos, centros donde depositar y exhibir sus títulos y demás objetos comunitarios; y en tanto contenido, donde proyectar de nuevo su memoria comunitaria y continuar el empeño puesto en subrayar su antigüedad.

A este respecto, si nos preguntáramos que tienen en común las comunidades de San Juan Mixtepec, Santa María Cuquila o San Miguel del Progreso, podríamos responder que son pueblos vecinos en el municipio de Tlaxiaco, que además han estado enfrentados en cuestión de lindes desde hace largo tiempo. Según nos cuentan los documentos más antiguos y las tradiciones orales más asentadas, todas estas comunidades mixtecas han mantenido una continuada batalla por el territorio, que ha venido reorganizándose una y otra vez<sup>382</sup>. Santa María Cuquila tuvo una ‘caída de estatus’ una vez pasada la Revolución. Desde los años cuarenta hasta los noventa Cuquila y Mixtepec anduvieron enzarzados en un sinfín de disputas por la tierra que incluso dejaron en el camino varios muertos<sup>383</sup>. San

---

<sup>380</sup> En las zonas más montañosas del Estado (Mixteca y Sierra Juárez) los pueblos indígenas sobrevivieron mejor a las rapacidades exteriores no solo porque sus tierras fueran en general de menor rentabilidad, sino por el continuo despliegue de complejas maniobras legales, así como por el patronazgo de políticos liberales como Porfirio Díaz, que fungieron como caudillos en ambas zonas durante las guerras entre liberales y conservadores, y contra la intervención francesa. El censo agrario de 1930 confirmó cómo en dichas regiones perduró la pequeña propiedad y las tierras comunales, así como la gran propiedad se había instalado en los valles centrales de Oaxaca, SMITH, *Pistoleros and Popular...*, *op. cit.*, p. 28 y ss.

<sup>381</sup> “For at least the last half millennium in the Mixteca Alta, when conflict has broken out it has almost always been pueblo fighting against pueblo, especially over boundaries”, RUIZ MEDRANO, *op. cit.* p. 254. Véase también ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles, “Conflictos agrarios, peritajes paleográficos. Reflexionando desde Oaxaca”, en *Revista Estudios Agrarios*, vol. 17, n. 47, enero – abril, 2011, pp. 65 – 81.

<sup>382</sup> Solo para finales del siglo XIX y principios del siglo XX los documentos recogen para dichas comunidades tlaxiaqueñas los siguientes conflictos: En 1881 Cuquila y Nundaco convienen en cuestión de terrenos (Cuquila, 1881, leg. 82, exp. 11, 3 ff.); Entre 1889 y 1896, invasión y conflictos entre el pueblo de Yucuhiti y la Hacienda la Concepción (Santa María Yucuhiti, 1889, Leg. 84, exp. 8, 17 ff.); En 1910 Yucuhiti y Yosotatu en conflicto por terrenos (Yucuhiti, 1910, Leg. 83, Exp. 20, 4 ff.), recogidos en ESPARZA, Manuel, (ed.), *Relaciones geográficas de Oaxaca 1777 – 1778*, CIESAS, México, 1994, p. 188 y s.

<sup>383</sup> “Eran tiempos de mucho encono, los derechos de posesión de las tierras en los límites se imponían a través de cultivarlas. Ambos pueblos [Mixtepec y Cuquila] se organizaban y se parapetaban en los cerros, nos impedíamos realizar siembras en esos lugares”, Entrevista realizada al señor Macario Hilario de la localidad de San Isidro, Cuquila, Tlaxiaco, Oaxaca. Representante de Bienes comunales de Santa María Cuquila de 1980 a 1984, citado en ORTIZ CORONEL, Germán, *Ñuu kuiñi: un territorio en disputa, conflictos agrarios y negociación en la Mixteca*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca, 2009, p. 126.

Miguel del Progreso, por otro lado, estuvo adscrita primero a la comunidad triqui de San Andrés Chicahuaxtla, luego a Santa María Cuquila con quien compartió territorio común formando una conjunta jurisdicción municipal. A partir del año 1938 San Miguel se independizó como agencia propia, y desde hace varios años comenzó a tener graves problemas de lindes con ambas comunidades colindantes: destrucción de mojoneras, tala de árboles, invasión de terrenos, numerosos juicios y llamados a los medios de comunicación y a las autoridades, han protagonizado recientemente las relaciones entre dichos territorios<sup>384</sup>. A parte de esta complicada vecindad —deberíamos subrayar—, no es ocioso que dichas tres comunidades posean otro aspecto en común: todas ellas cuentan con su propio museo comunitario.

En definitiva, ¿qué es lo que llevó a San Miguel del Progreso a comenzar a buscar sus títulos y construir su museo? ¿cuál ha sido la principal motivación en San Juan Mixtepec o Cuquila a la hora de incluir como parte esencial de su exhibición sus títulos primordiales, así como subrayar su antigüedad prehispánica? Pues aunque no como única causa, creemos que la presión sobre sus territorios bien de cabeceras como Tlaxiaco, bien entre comunidades colindantes, ha sido fundamental a la hora de utilizar una estrategia que, como hemos visto, viene de lejos: la defensa del territorio también en el plano simbólico, esto es, dando a conocer la ligazón con sus tierras y utilizando los medios posibles para continuar esa tradición antigua en buscar sus títulos y subrayar así su antigüedad, renovando nuevamente el recuerdo de sus inmemoriales orígenes. Situación además aguzada, no lo olvidemos, por un contexto marcado en los años noventa por crisis económica, por el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos (y sus consecuencias en la dinámica de mercados de trabajo agrícola) y por una discusión nacional en demanda de autonomía indígena. Tales respuestas a las presiones exteriores han de verse reflejada en los precedentes que llevaron a las comunidades a presentar sus códigos y sus primeros títulos primordiales a las autoridades virreinales, a atenerse de manera voluntaria a las composiciones, a solicitar sus copias certificadas al Archivo General de la Nación, etc.

---

<sup>384</sup> Tales conflictos han sido considerablemente estudiados desde varias perspectivas. Véase LÓPEZ BÁRCENAS, Francisco, AVENDAÑO RAMÍREZ, Juan y ESPINOSA HENAO, Oscar Mauricio, *Con la vida en los linderos. Derechos territoriales y conflictos agrarios entre los Nñuú Savi*, Centro de Asesoría y Atención a los Pueblos Indígenas, México, 2005; y ORTIZ CORONEL, *op. cit.*

Es decir, el fenómeno de los museos comunitarios en la Mixteca nos pone de frente una vez más ante unas comunidades que no se complacen en replegarse sobre si mismas o siquiera en asegurar su aislada reproductividad cultural o comunitaria, sino que actúan políticamente en cooperación o enfrentamiento, en permanencia o en cambio, ante los diferentes avatares históricos.

En definitiva, desde los antiguos códices hasta los más actuales reconocimientos de lindes, los documentos territoriales en los museos comunitarios oaxaqueños explicitan por un lado la capacidad de adaptación al cambio de las comunidades (adaptación de las comunidades a la cultura jurídica europea primero y a las sucesivas reformas legales, utilización de nuevos marcos como el museo para la exhibición y visualización de los mismos, etc.) y por otro la continuidad en el objetivo secular de la defensa del territorio. Unas comunidades indígenas con clara voluntad política de ocupar, a partir de tradiciones propias, el espacio de negociación que las diferentes coyunturas les fueron proporcionando. Y unos pueblos, y especialmente en la Mixteca, cuya capacidad de acción en defensa de su territorio recorre una línea clara de cinco siglos, en la que la exhibición de documentos a través del museo solo supone el último capítulo.

#### 2.2.4.2. Museos comunitarios de la Región Mixteca

La Mixteca es, junto con los valles centrales zapotecos, uno de los principales núcleos de concentración de museos comunitarios. En ellos podemos estudiar aspectos regionales típicos del territorio (los coloridos textiles de las mujeres mixtecas en Cuquila, tradiciones específicas como el juego de pelota mixteca en Jaltepec, mitos como el “flechador del sol” o personajes como la Princesa 6 Mono de Añute o Jaltepec). La arqueología sigue siendo fundamental en la creación de estos centros, y especialmente al desciframiento del estilo regional *ñuiñe* (cuya presencia rastreamos en los museos de Tequixtepec y de Cuquila). Pero es la historia la que otorga un carácter especial al conjunto de museos mixtecos, al ser ésta una zona de producción de documentos pictográficos y de presiones territoriales de todo tipo.

En primer lugar nos encontramos el Museo Comunitario Hitalulu (Flor Bonita) en la comunidad de San Martín Huamelulpan, en plena Mixteca Alta. Huamelulpan es considerado, quizás junto con San José Mogote y el Cerro de las Minas, uno de los centros patrimoniales más relevantes del Preclásico oaxaqueño. Por lo tanto nos encontramos con un museo comunitario cuyo origen y vocación es claramente arqueológica, nacido de la colaboración de la comunidad en las excavaciones (de Lorenzo Gamio en 1957, Alfonso Caso en 1961, y sobre todo en 1974 Centro Regional de Oaxaca – INAH con la publicación de Margarita Gaxiola) y de la necesidad del INAH de establecer puestos de conservación y protección del patrimonio en las diferentes regiones<sup>385</sup>. De hecho Hitalulu es uno de los pocos museos comunitarios oaxaqueños previos al establecimiento del Programa de Museos comunitarios, creado en 1980 se establecería como museo regional para conservar y exhibir los abundantes restos arqueológicos que afloraban. En 1991 se reinauguraría, ya bajo el paraguas de la UMCO y se abriría a nuevas temáticas elegidas por la comunidad.

Actualmente el museo comprende dos espacios diferenciados, el que se ocupa de la arqueología del lugar y otro referido a la medicina tradicional. En la primera parte destacan las evidencias de escritura glífica temprana a través de la exhibición de numerosas estelas labradas. El segundo espacio se ocupa de las tradiciones de la comunidad y muy especialmente de aquellas prácticas medicinales que se siguen practicando en el lugar. Comprende una sucesión de paneles informativos con fotografías, muestras de plantas medicinales y testimonios de miembros de la comunidad, así como dioramas en los que se escenifican las diferentes dolencias y las curas tradicionales para las mismas. El esquema, por tanto, sigue uno de los más extendidos entre los museos comunitarios de Oaxaca, un basamento arqueológico de gran importancia, fuerte carácter regional y un presente de tradiciones a conservar.

---

<sup>385</sup> Tal como prueba el *informe 19-458 de las exploraciones realizadas en la población de Huamelulpan, Oax, Ex distrito de Tlaxiaco*, del Archivo Técnico del Consejo de Arqueología-INAH, de julio de 1961. Dicho informe, realizado por Alfonso Caso habla ya de un primer viaje a la localidad en 1933, cuando afirma que “al pasar por Huamelulpan ya pude obtener fotografías de algunas piedras que existían y ahora están empotradas en la escuela o en la iglesia [...] en 1959 don Lorenzo Gamio hizo otra expedición al mismo sitio y empezó a explorar la plataforma que está el poniente de la Iglesia”.



Imagen 20. Reproducción del entierro Huamelulpan III y al fondo mural con la leyenda mixteca del “flechador del sol” en el museo comunitario Hitalulu. Arqueología y tradiciones mixtecas se funden en el discurso expositivo. Foto: Manuel Burón.

San Miguel del Progreso es una pequeña agencia municipal cercana a Tlaxiaco, situada en plena Mixteca Alta. El territorio posee cierta presencia arqueológica sobre todo del Clásico Tardío, y su localización en un áspera ladera destaca por la construcción de antiguas terrazas para el cultivo<sup>386</sup>. Sin embargo, acaso lo que haga más relevante el museo comunitario, que allí se yergue desde 1996, es que su fundación responde al interés en recuperar sus documentos relativos a su territorio. Para tal fin en 1991 se nombraría un Comité de Rescate Cultural, y el siguiente año, por asamblea general y previa consulta a los expertos de la UMCO, se acordaría la construcción de un museo para guardar y exhibir tales documentos. El espacio dedicado a la “tenencia de la tierra” posee una gran carga política y se afana en exhibir documentos y mapas territoriales coloniales y contemporáneos, explicitando límites, colindancias y cambios de jurisdicción a lo largo de la historia. Destaca sobre todos ellos un mapa en mixteco que, incluyendo diversos

<sup>386</sup> No obstante, la relación entre comunidad, museo e instituciones académicas también está clara en este caso, desde la primera visita de Alfonso Caso en fecha tan temprana como 1934. Según prueba el informe de Eulalia Guzmán, *Exploración arqueológica de la Mixteca*, ATDMP, 670.13, del 27 de marzo de 1934, centrado en la comunidad vecina de Santa María Yucuhiti enfrentada con San Miguel del Progreso y, no olvidemos, comunidad que ostenta otro museo comunitario centrado en definir su territorio. “Hacia el norte, el sur y el oeste de Yucuita se extienden las faldas hasta terminar en el Valle, y todas ellas están arregladas artificialmente en terrazas, que ascienden una tras otra, ampliamente; en la pendiente del cerro las terrazas son más angostas y más distantes las una de la otra”.

elementos indígenas, marca los límites y colindancias de la comunidad, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. La exhibición de otros documentos ya de época contemporánea (diversos planos de ‘puntos trinos’ de 1888 con localidades vecinas, u otro de 1962 confirmando los terrenos poseídos por el pueblo) explicita la utilidad del museo en cuanto que *caja de comunidad* para resguardo de tales objetos y de plataforma para hacerlos públicos, elaborando un discurso coherente con el que enfrentar las diferentes presiones territoriales que se evidencian en el museo. A su vez continua por otros medios (el medio expositivo) una larga tradición —especialmente significativa en la Mixteca Alta— de elaboración y utilización de documentos para la defensa del territorio comunitario. Dos espacios más completan el discurso expositivo, uno acerca de las artesanías del lugar y muy especialmente a la variedad de textiles mixtecos; y un tercero que pone atención en el manejo del medio montañoso mediante el sistema de terrazas mixteco denominado como *coo-yuu*.



Imagen 21. Documento territorial colonial en mixteco exhibido en el museo comunitario Note Ujía (Siete Ríos) en San Miguel del Progreso, Tlaxiaco. Su exhibición junto a demás mapas, colindancias, listas de agentes municipales, hace evidente la utilización del museo para representación política del territorio de la comunidad ante presiones de todo tipo. Foto: Manuel Burón.

Volviendo a la Mixteca Baja, en la localidad de San Pedro y San Pablo Tequixtepec, nos encontramos desde su fundación en 1997 el museo “Memorias de *Yacundaayee* (nombre en mixteco de la comunidad que significa “Cerro del caracol erguido o parado”). Su carácter es, de nuevo, profundamente, arqueológico. Lo cual no quiere decir que no

aborde en sí posibles tensiones, en este caso internas, ni idiosincrasias territoriales<sup>387</sup>. El museo comunitario de Tequixtepec responde por tanto a un fuerte y principal impulso: la especificidad e importancia arqueológica de la zona, y la necesidad de las instituciones de establecer un puesto para su conservación y estudio<sup>388</sup>. Durante todo el siglo XX y aún después, numerosos científicos y arqueólogos han acudido y estudiado la zona en sucesivos periodos. Se han documentado más de cincuenta petroglifos o monolitos grabados sólo alrededor de Tequixtepec, y un total de 35 sitios arqueológicos pertenecientes al periodo Clásico. Tal abundancia de glifos y estelas son evidentes en la comunidad al encontrarse insertados, reaprovechados como elementos constructivos, en numerosos muros y edificios del pueblo. Pero no solo era la profusión de talla de piedra lo que otorga importancia a la comunidad, sino también el descubrimiento de un nuevo “sistema de glifos”, un estilo regional del periodo Clásico denominado *ñuiñe*, alejado e influido a la vez, tanto por Teotihuacán como por Monte Albán. Identificado principalmente por Alfonso Caso y, su alumno, el arqueólogo estadounidense John Paddock, lo volveremos a encontrar en la comunidad de Cuquila<sup>389</sup>. Numerosas estelas,

---

<sup>387</sup> Actualmente Tequixtepec se define como un municipio con “una trayectoria políticamente accidentada, resultado de diferentes conflictos propios de las corrientes políticas presentes en la cabecera municipal”, según su *Plan Municipal de Desarrollo San Pedro y San Pablo Tequixtepec 2011 – 2013*, Ayuntamiento de San Pedro y San Pablo Tequixtepec, p. 6, [En Línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: [https://finanzasoaxaca.gob.mx/pdf/inversion\\_publica/pmds/11\\_13/340.pdf](https://finanzasoaxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/11_13/340.pdf). Por su parte el *Informe de San Pedro y San Pablo Tequixtepec*, Reg 900 P.J (Clave 401.F(20) 26.1998. Oax | R. 900 P. J. de la DRPMZA de la arqueóloga Nelly Robles denuncia la utilización del museo y del patrimonio en él contenido por intereses políticos y personales, lo que da cuenta de enfrentamiento interno que padece la localidad. Según dicho informe a 20 de Junio de 2010 el museo poseía 146 piezas de relevancia arqueológica.

<sup>388</sup> El primer informe de Lorenzo Gamio prueba que la idea de un museo estaba funcionando desde mucho antes. “Ya de regreso hacia Oaxaca aproveché visitar la población de Tequixtepec, donde había noticias desde hace tiempo de que ahí existían un gran número de estelas y efectivamente, las autoridades municipales han recuperado de un cerro contiguo alrededor de 20 monolitos y los han concentrado en la plaza y edificio municipal, todas muy interesantes; desde luego hablé con el Presidente del lugar indicándole que ya que habían bajado las estelas y que en principio era un error ellos eran los depositarios y responsables ante el Patrimonio Nacional”, “Informe relacionado con la visita efectuada a la zona arqueológica de Chazumba y recorrido a los cerros de Lunatitlán y Tequixtepec, Huajuapam, Oax.”. DRPMZA, B/311.46(02)/1. Otro informe del Archivo Técnico del Consejo de Arqueología realizado por Ángel Rivera Guzmán, explica los más recientes estudios y los paralelos trabajos de construcción del museo: “Paralelamente a nuestra estancia en Tequixtepec asesoramos al comité de construcción del Museo Comunitario de este lugar. Nuestro papel es proporcionar información científica sobre el pasado prehispánico de la comunidad y de la región para la elaboración del guión museográfico. Se cuenta con el apoyo de la Unión de Museos Comunitarios [...] El comité del museo está contactando a personal de restauración del INAH para la limpieza y conservación de las cerca de cuarenta piedras grabadas que existen en el pueblo. Se contempla que el museo esté en funcionamiento para finales de este año. El gobierno del Estado de Oaxaca está ayudando con material de construcción. Además de que la comunidad se organiza por medio de tequios apra cubrir la mano de obra”, en RIVERA GUZMÁN, Ángel Iván, “Los asentamientos prehispánicos del área de Tequixtepec, Mixteca Baja de Oaxaca. Primer informe al Consejo de Arqueología”, junio de 1996, 19-93, XII, Apéndice 3, p. 110.

<sup>389</sup> PADDOCK, John, *Ancient Oaxaca: Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Standford University Press, 1966, pp. 176-183.



pero también cerámica polícroma, presiden la completa exposición de los materiales a través de vitrinas, dioramas, paneles expositivos y cortes estratigráficos. Más allá de la arqueología, un mural a su entrada representa de forma secuencial aquellos acontecimientos más relevantes de la historia de la comunidad: pasado prehispánico, la aceptación de la religión católica, la revolución mexicana como episodio traumático (el pueblo sería quemado por los zapatistas) que desembocaría en una crisis, que terminaría en el cambio de advocación que lleva a un presente de supuesta prosperidad. En definitiva, un museo comunitario de tan gran importancia arqueológica que apenas goza de espacio para otras temáticas<sup>390</sup>.



Imagen 22. Exposición de estelas grabadas presidida por la Piedra 19 de Tequixtepec en el museo comunitario Memorias de Yacundaayee. Foto: Manuel Burón.

El siguiente museo, Museo Comunitario *Ñuu Kuiñi* (el lugar del tigre) fue fundado en 2001 en plena Mixteca Alta, en la agencia municipal de Santa María Cuquila. Vecina de San Miguel del Progreso y de Santa María Yucuhiti, forma parte de aquellas comunidades que han utilizado el museo comunitario para explicitar su adscripción a un territorio a través de sus documentos de propiedad. A pesar de su pequeño tamaño el interés académico que ha suscitado Cuquila y sus alrededores ha sido notable, y sin duda ha estado relacionado con su condición de antiguo importante cacicazgo: ha sido estudiada en cuanto que engranaje del sistema de mercado e interdependencias regionales cuyo

---

<sup>390</sup> Para un más detallado conocimiento de sus contenidos museográficos véase Anexo 6.1.8, ficha de S.P. y S.P. Tequixtepec.

centro sería Tlaxiaco, desde el indigenismo marxista de Alejandro Marroquín (aplicando, por cierto, los estudios que Malinowski había realizado unos años antes para los Valles Centrales oaxaqueños); por parte de los arqueólogos ha recibido reciente atención en cuanto que lugar estratégico de contacto entre la Mixteca Alta y la Baja, lo cual probaría la existencia de materiales de la cultura *ñuiñe* (de tierra caliente) en su territorio, estudiados por el arqueólogo Iván Rivera Guzmán; y finalmente desde el punto de vista de los historiadores el valor de Cuquila es muy elevado al haber sido una localidad especializada en la realización de documentos pictográficos (Violeta König o, sobre todo, Ethelia Ruiz Medrano)<sup>391</sup>. Todas estas aproximaciones están abordadas en el discurso expositivo del museo, cuyo origen de nuevo estaría en el afloramiento de restos arqueológicos a partir de los años noventa<sup>392</sup>. Este caso en particular ilustra la importancia de la colaboración a través del museo entre especialistas y la comunidad, su sola presencia, así como la labor del comité, provocó que la investigadora Ethelia Ruiz Medrano participara en la traducción y desciframiento de sus documentos antiguos. Es Cuquila un buen ejemplo de la importancia de dotar de significado a los objetos que un museo contiene. Los documentos territoriales se exhibían en el museo por una cierta significación simbólica, pero fue la relación con tal investigadora la que implementaría las posibilidades de la comunidad al dotar de significado histórico y legal a los mismos. Muestra a la vez de que la visión *emic* de la comunidad respecto a su patrimonio (más o menos mítico o simbólico) no tiene por qué estar enfrentado a la visión del especialista. El museo combina las tres temáticas más habituales en la Mixteca: territorio, arqueología y artesanía.

---

<sup>391</sup> MARROQUÍN, Alejandro, *La ciudad mercado (Tlaxiaco)*, Imprenta Universitaria, México, 1957; “De ahí la importancia de los grabados encontrados en el pueblo de Cuquila, pues indican que la extensión del estilo *ñuiñe* no se restringía sólo a la Mixteca baja”, RIVERA GUZMÁN, Ángel Iván, “La iconografía de las piedras grabadas de Cuquila y la distribución de la escritura *ñuiñe* en la Mixteca Alta”, en VAN DOESBURG, Sebastián (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2008, pp. 53 – 73; KÖNIG, *op. cit.* p. 14.

<sup>392</sup> Recogido por el informe de monumentos el arqueólogo Iván Rivera se define como “un sitio mayor del periodo Clásico y quizás haya sido la cabecera prehispánica en esta región de la Mixteca Alta”, su pasado estatus territorial queda así ratificado por los especialistas. “En 1993, se inició la construcción del Museo Comunitario Ñu’u Kuiñi, el cual cuenta con una pequeña muestra arqueológica del sitio mencionado, exhiben piezas completas de material lítico (obsidiana, sílex y canto rodado) y cerámico (vasos, cuencos, ollas, sahumadores, figurillas, etc.). También se observa una pequeña representación de una de las tumbas saqueadas del sitio, se observan además estelas y piedras labradas (...) Además del material arqueológico se muestran fotografías del trabajo artesanal así como información general de la población actual”, E14D44 20002, del 20/4/06, Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas. El museo goza de 58 objetos registrados en a. *1060 P.J.* y en el *oficio n. 401. B(1)40.2013/311*, Archivo de la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas (DRPMZA).



Imagen 23. La representación del territorio es fundamental en una región con una gran interdependencia y presión territorial. Maqueta de los terrenos exhibida junto con documentos territoriales en el Museo Comunitario Ñuu Kuiñi (Cerro del tigre) en Santa María Cuquila, en la Mixteca Alta. Foto: Manuel Burón.

Poco tiempo después de que se inaugurara el museo de Cuquila otro museo denominado como Museo Comunitario *Yukuini'i* (Cerro que retumba), esta vez en la Mixteca Baja, abriría sus puertas en la comunidad de San José Chichihualtepec (agencia municipal localizada en el término de Santiago Chazumba, en el distrito de Huajuapán de León). De nuevo la presencia arqueológica, diversas estructuras cívico-ceremoniales y, sobre todo, el hallazgo casual en 1985 de una ofrenda funeraria, harían pensar en la conveniencia de un local para albergar las valiosas piezas encontradas. El contenido del museo interesa por ser de una gran diversidad, una especie de museo *pot pourri* en el que encontramos arqueología (cerámicas color anaranjado y *cabecitas colosales*), religión (en específico los ornamentos litúrgicos y demás patrimonio procedente de la iglesia), de tradiciones y costumbres (a través del uso de fuentes orales y fotográficas) y el cultivo de la pitaya en el semiárido territorio de Chichihualtepec<sup>393</sup>. También se incluye, algo habitual en muchos museos comunitarios, una colección de testimonios de miembros de la comunidad acerca de la propia importancia del museo, un discurso expositivo

<sup>393</sup> El término museo *pot pourri* o museo “puchero” lo tomo de Mónica Quijada en el sentido de museos “donde pueden encontrarse todo tipo de objetos, desde el vestido de novia de la tatarabuela hasta la foto del último cacique autónomo. Suelen ser museos de memoria comunitaria, en el sentido de la comunidad asentada territorialmente y organizada en instituciones locales que exhibe un interés colectivo por mantener el recuerdo del asentamiento que iniciaron sus bisabuelos”, véase QUIJADA, “Los museos de frontera...”, *op. cit.*

*metamuseográfico* en el que objeto, sujeto y medio expositivo son una misma cosa<sup>394</sup>. En la fundación del mismo participarían por un lado los habitantes de la comunidad a través de tequios así como los alumnos de las escuela primaria y secundaria; por otro, numerosos especialistas etnólogos, arqueólogos y representantes de diversas instituciones<sup>395</sup>. En definitiva, un museo que muestra los aspectos más destacados de la memoria de la comunidad, que es materializada a través de la exhibición de cinco murales realizados por artistas de la comunidad.



Imagen 24. Panel dedicado a la religión y a objetos litúrgicos procedentes de la parroquia presididos por un San Miguel y

<sup>394</sup> Entre los “testimonios de la importancia del museo comunitario” se incluyen los siguientes, en los que es posible apreciar la coincidencia de objetivos y el trabajo junto al Instituto Nacional de Antropología e Historia: el “rescatar la arqueología (...) darle difusión a todas las tradiciones y cultura que conservamos [...] siendo un punto importante insertar a Chichihualtepec en el mapa turístico del Estado y del país [...] La idea del patronato es recibir la visita de turismo nacional y extranjero y así dar mayor crecimiento al museo y a la población en general” (Silverio Mora Martínez); o bien “el rescate de la cultura que aquí en esta región se tiene, es muy importante cuidar todos los objetos que se han estado encontrando desde tiempos pasados. Ya teniendo un museo comunitario las piezas arqueológicas, religiosas o diferentes objetos, tienen una mayor seguridad y cuidado para que no se sigan deteriorando” (Samuel Celis Arriaga).

<sup>395</sup> Existe un trabajo específico de la etnóloga Carolin Kollwe que describe la construcción de dicho museo en la cual participó activamente, KOLLEWE, Carolin, “To save our culture”: Community Museums and Local Discourses on the Loss of Customs in Southern Mexico”, en HUGGAN, G., y KLASSEN, S. (hrsg.), *Perspectives on Endangerment*, Hildesheim, Olms, 2005, pp. 185 – 196.

acompañados de todo tipo de testimonios fotográficos y orales de la comunidad de San José Chichihualtepec, en la Mixteca Baja. Foto: Manuel Burón.

El Museo Comunitario *Añuti* “Seis Mono” en la comunidad alto mixteca de Magdalena Jaltepec, distrito de Nochixtlán, toma su nombre del código del Códice Selden o “Tutu Sicuañe” y de su personaje principal la Princesa 6 Mono. Tal documento, de elaboración colonial pero de forma prehispánica, es el orgullo de la comunidad sucesora del antiguo señorío de Añuti o Añute. El origen de dicho museo se encuentra precisamente en una exposición temporal celebrada en el año 2004 sobre dicho texto, y hay que buscarlo en la labor de individuos de la comunidad como el profesor e historiador Manuel Miguel Robles. A pesar del protagonismo del prestigioso códice el museo contiene numerosas temáticas: arqueología (destacan esculturas antropomorfas o *cabecitas colosales*), historia de la revolución (señalando en especial la figura de un personaje carrancista, Severo Sosa), medicina tradicional, usos y costumbres, (en especial el papel de las mayordomías, explicadas en base a un trabajo de recopilación de testimonios orales), parajes y, es de señalar, la continuación de la práctica del juego de pelota mixteca, de la que Jaltepec es especial valedor<sup>396</sup>.



Imagen 25. Pelota de caucho y guante de cuero y metal, objetos museográficos en uso para el juego de la pelota mixteca en la exposición del Museo Comunitario Añuti “Seis Mono” de Magdalena Jaltepec, en la Mixteca Alta. Foto: Manuel Burón.

<sup>396</sup> La Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas registra para el Museo Comunitario de Magdalena Jaltepec 258 piezas de barro (ollas, caritas, incensarios, cucharas, etc.) y 173 de piedra (hachas, flechas, caritas, molcajetes, metates o collares). Así como otras 208 de barro y 33 de piedra incompletas. Reg. 2101 P.M., DRPMZA.



#### 2.2.4.3. Región Sierra Norte y Distrito Mixe

“Son tan ásperas estas montañas que hasta hoy no se han docilitado el acceso de los ejércitos, ni en nuestras guerras civiles ni en tiempo de la invasión española, pues como ya se ha dicho, no pudo pasar esta armada delante de Villa-alta. El clima recorre todas las temperaturas desde el frío más intenso en las alturas de los montes, hasta el sofocante calor de las profundas cañadas. El carácter de los indios es aún hoy áspero y cerril; en aquella época debe haber sido intratable”<sup>397</sup>.

Así describía el clásico cronista oaxaqueño José Antonio Gay, a finales del siglo XIX, el carácter de la región norte, cerril reducto de esencias y muro infranqueable de cualquier devenir histórico. Su aislamiento e impenetrabilidad parecen acentuarse a medida que uno se aleja de la capital, de oeste a este, de Ixtlán a Villa Alta, y esta región como puerta a la *nunca conquistada* Sierra Mixe. Efectivamente, son tan encrespadas las montañas, tan variable su orografía, que ellas solas han bastado como causa única de todo lo que acaece entre sus faldas: de ser zona de contención entre reinos prehispánicos con los cerros por atalayas; de que la Conquista española hubiera de detenerse, tras el dominio de la Mixteca y de los Valles, conformándose con vigilar las zonas más impenetrables; también de ser la zona la más persistente en sus usos idolátricos; del carácter de sus habitantes y, peor aún, causa de su pobreza<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> GAY, José Antonio, *Historia de Oaxaca*, Editorial Porrúa, México, 2006, p. 302.

<sup>398</sup> El entrelazamiento casi indistinguible entre la geografía y el carácter de sus gentes ha sido una constante en las imágenes empleadas para describir la región, sobre todo la Sierra Mixe. Hernán Cortés hablará de gentes de “recias fuerzas y áspera tierra” (...) “tan ásperas que aún a pie no se pueden andar” (CORTÉS, Hernán, *Cartas y documentos*, Editorial Porrúa, México, 1964, Carta IV, p. 227). Bernal Díaz del Castillo quien estuvo por las sierras narra el enfrentamiento entre zapotecos y mixes calificando las sierras como “agrias y malas” y a los mixes como “gentes muy sueltas y guerreras” (DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, CSIC, Madrid, 1982, cap. CLX, p. 434). Fray Diego Durán narra el conflicto entre Moctezuma y las ciudades de Tututepec (acaso Tototepec) y Quetzaltepec, pero no parece tener muy claro quiénes eran los mixes ni en el medio en el que vivían, pues se prodiga más hablando de murallas y tapias que de montañas y barrancos (DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva – España y islas de tierra firme*, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, México, 1867, tomo I, cap. LVI, pp. 442 – 450). La versión de Antonio de Herrera es la del “indio bravo”: “Es gente cruel, guerrera, grandes amigos de la carne humana, más valientes que quantas naciones hay en Nueva.España”, (HERRERA, *op. cit.*, p. 187). Motolinía sin embargo rechaza su caracterización como “indios bravos” pues subraya lo que fue una realidad durante la colonia: frente a la dificultad de las armas, su facilidad de conversión: “Esta gente es dócil y muy sincera, y de buena condición, más que no la mexicana”. Burgoa, buen conocedor de la zona, vuelve a incidir en exactos términos a los de Cortés y Díaz del Castillo: “éstos [los mixes] como criaban a la vuelta de la más alta montaña, y más áspera serranía que se reconoce en este reino de Nueva España” (BURGOA, Fr. Francisco de, *Geográfica Descripción*, Tomo I, Publicaciones del Archivo General de la Nación XXVI, México, 1934, p. 146 y p. 16). José Antonio Gay,

Cierto es que la variabilidad en la orografía y los cambios de altitud han condicionado decisivamente la Región Sierra Norte. Con una dispersa e intensa población indígena, zapotecos, chinantecos, mixtecos y mixes conviven hoy día en reducidas comunidades de estructura rural, algunos de difícil acceso, y un entramado de climas y ecosistemas, que hace honor a la aclamada diversidad oaxaqueña. Zona abrupta y montañosa, ciertamente, pero no por ello aislada de los procesos históricos, de influencias culturales y de contactos tanto comerciales como étnicos. Zona de gran importancia simbólica para la nación, cuna de héroes nacionales, especialmente de Benito Juárez, quien da nombre a la sierra. Pero también de sangrientos caciques que controlaron extensas zonas y explotaron a las comunidades durante el siglo XX. Zona de importantes rezagos económicos y sociales, pero también eje fundamental del *progreso* porfiriano, que atrajo capital y personal extranjero a través de una explotación minera que la orografía no pudo frenar (aspecto este que aparecerá reflejado en el único museo que carece de materiales prehispánicos, el Museo de la Mina de Natividad).

Estamos lejos, por tanto, de aquello que Aguirre Beltrán llamó “regiones de refugio”<sup>399</sup>. No obstante fue zona de frontera y de cruce entre culturas, caminos y climas. Cruce de caminos que vencían la sierra hacia el este y unían el altiplano con el sur; al Oeste entre la Sierra Norte y la Sierra Mixe, unidas por una suerte de *corredor biológico* que permitió la movilidad hacia las ricas tierras bajas del Golfo de México, en cuyo paso se vuelve fundamental el enclave de Villa Alta —prueba de ello es que aún hoy dicho distrito es el

---

en un discurso más decimonónico, raya ya en una admiración indisimulada en la descripción de su resistencia, comenzando así una idiosincrasia regional inmersa en el relato de nación mexicano general: “Los mijes se manifestaron en la resistencia los más vigorosos y obstinados, ni hubieran sido jamás avasallados si a la fuerza de las armas no presta poderosa ayuda la palabra de los sacerdotes”, y rompe una lanza a favor de su aislamiento: “Los que no los conocen bien han atribuido la aspereza aparente de su trato a las influencias del rudo país en el que habitan; ¿más por qué los chontales y los chinantecas que pueblan montañas igualmente agrias, no participan de las buenas y malas cualidades de los mijes? (GAY, *op. cit.*, p. 323). “La pobreza de la civilización Mije puede ser atribuida, en parte, a su ambiente. Casi por necesidad los Mijes han quedado reducidos al más crudo nivel de simple subsistencia. Sus tierras aunque hermosas y pintorescas, son también extremadamente inhóspitas” (BEALS, Ralph L., *Ethnology of the Western Mixe*, University of California Press, vol. 42, n. I, 1945, pp. 1 – 176, citado en VILLAS ROJAS, Alfonso, “Notas introductorias”, en MILLER, Walter S., *Cuentos mixes*, Instituto Nacional Indigenistas, México, 1956, p. 17). “Áspera, fuerte y agria es la sierra mixe. Montañas y barrancos caracterizan el paisaje y la personalidad de los mixes”, describe una reciente y conocida obra (LAVIADA, Íñigo, *Los caciques de la sierra*, Editorial Jus, México, 1978, p. 174. Nótese como los atributos de “áspero” y “agrio” se han ido deslizando una y otra vez a lo largo de las diferentes descripciones. La admiración por su historia de resistencia ya en el siglo XX se convertiría, dentro del mapa de caracteres regional de Oaxaca, en su señal de identidad, reflejada, por ejemplo, en la celebración de la Guelaguetza en los años treinta. (LIZAMA QUIJANO, *op. cit.*, p. 103.)

<sup>399</sup> AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, *Regiones de Refugio*, Instituto Indigenista Interamericano, Ediciones Especiales, n. 46., México, 1967.

que posee mayor cantidad de población mestiza—. Acaso zona de contacto comercial entre los ejes de Tuxtepec y Playa Vicente por un lado, y Teotitlán del Valle y Mitla, por otro. También zona de confluencia entre los pueblos chinanteco, mixe y zapoteco, pero especialmente entre estos dos últimos. Hasta Villa Alta llegaron los ejércitos de Zaachila y Cosijoeza a combatir contra los mixes, estableciendo colonias que contuvieran sus acometidas, misma estrategia que siguieron los españoles cuando construyeron, se dice que con ayuda de tlaxcaltecas, en San Ildefonso Villa Alta, un presidio con la función de vigilar la sierra<sup>400</sup>. Villa Alta se convirtió nada menos que en una de las alcaldías más ricas de la Nueva España, donde se criaba cochinilla, se tejían reputadas mantas y se llevaba a cabo la explotación minera. Su jurisdicción incluía un inmenso territorio para explotación de recursos, obtención de tributos y de servicios personales. Ello sumado a su condición de frontera y paso geográfico causó durante toda la colonia, y aún todavía en época actual, violentas disputas territoriales entre diversos gobiernos municipales. Durante época contemporánea, principalmente desde la Revolución y a través del control de recursos agrícolas y minerales, surgirían diversos caciques que servirían de relación con el gobierno estatal y modernizarían relativamente la región; afianzando el caciquismo como un fenómeno de control y mediación política en el ámbito rural.

Existe gran variedad de lenguas habladas en los diferentes municipios, dominando en muchos hasta bien poco el monolingüismo: zapotecos, chinantecos, mixtecos y mixes conviven en ella<sup>401</sup>. Pero a la vez se mantiene cierto sentimiento de pertenencia a un mismo territorio, como muestra el surgimiento de numerosas y recientes organizaciones étnicas e interétnicas. Numerosos estudios académicos, algunos clásicos de la antropología mexicana, han centrado sus análisis en la región. La Sierra Norte, y el distrito de Villa Alta en particular, debido a los conflictos religiosos que se sucedieron en época colonial, han permitido a los investigadores desplegar numerosos estudios sobre

---

<sup>400</sup> Dice Bernal Díaz del Castillo “como tienen tan altas sierras y no pueden ir caballos, me quebranté el cuerpo de tres veces que me hallé en aquellas conquistas, porque puesto que en los veranos los traíamos de paz, en entrando las aguas se tornaban a levantar y mataban a los españoles que podían haber desmandados; e como siempre les seguíamos, vinieron de paz y está poblada una villa que se dice Sant Alifonso”, DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.* p. 433. Dice Gillow “Acaso la configuración del terreno escarpado, en donde están situados esos pueblos, sobre faldas de cerros con crestones imponentes y sombríos y á orillas de profundos barrancos que por doquiera excitan la imaginación de sus pobladores, influyó en el carácter de los indios, favoreciendo su superstición”, véase GILLOW, Eulogio G., *Apuntes históricos*, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, México, 1889, p. 89.

<sup>401</sup> En la región Sierra Norte de los 79.363 habitantes 66.829 son indígenas, lo que supone un 82,9% del total, con comunidades pequeñas donde solo nueve municipios superan los 2500 habitantes. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, *op. cit.*, p. 126.



las prácticas prehispánicas de la zona (aspecto que aparecerá reflejado en el museo comunitario de San Francisco Cajonos)<sup>402</sup>.

Por otro lado, la Sierra Mixe y su carácter de relativo aislamiento ha sido objeto de estudio de la antropología; y muy en particular acerca de la rivalidad entre municipios, del papel de los caciques e incluso del papel de los académicos en todo ello (Ralph Beals, Salomón Nahmad desde el indigenismo o Íñigo Laviada, entre muchos otros)<sup>403</sup>. En 1938 fue creado el Distrito Mixe, “supone la única entidad administrativa de la República Mexicana con nombre étnico”, contradiciendo así la *Oaxaca de los municipios*, epítome de la cultura jurídica de los pueblos o municipios. Al revés que el resto del estado, dicho territorio está conformado por un relativamente reducido número de municipios (17) de una gran y abrupta extensión<sup>404</sup>. Su creación en época de Cárdenas, más que deberse a una unidad étnica y sustancial de sus habitantes en el territorio, respondería al enfrentamiento entre los diferentes cacicazgos, y a los pactos con las instituciones por parte de los tristemente famosos caciques de la zona. Un territorio creado recientemente que ha desarrollado, según la acertada expresión de Benjamin Smith, “la invención de una tradición a punta de pistola”<sup>405</sup>. Efectivamente, tras un periodo de duros

---

<sup>402</sup> El investigador David Tavárez, uno de los investigadores que ha realizado un trabajo más aplicado sobre el tema, afirma que “es difícil exagerar la importancia de estos documentos para el estudio de las prácticas religiosas indígenas en comunidades mesoamericanas durante el periodo colonial, puesto que la abundancia de ejemplos documentales y los detalles cosmológicos contenidos en los mismos se aproximan en complejidad y riqueza de detalles a dos grupos textuales de suma importancia: los textos divinatórios en maya yucateco ahora conocidos como los libros del Chilam Balam, y la narrativa cosmológica en maya quiché del Popol Wuj”. TAVÁREZ, David, “Escritura, espacios culturales y cosmologías indígenas en Nueva España: una aproximación a los calendarios zapotecos”, en *Revista de Indias*, vol. LXIX, n. 247, Madrid, 2009, p. 41.

<sup>403</sup> BEALS, *op. cit.*; NAHMAD, *op. cit.*; y LAVIADA, *op. cit.*

<sup>404</sup> DENICOURT, Jérémie, “Así nos tocó vivir”. Práctica de la comunidad y territorios de reciprocidad en la Sierra Mixe de Oaxaca”, *Trace*, n. 64, 2014, p. 23 – 36.

<sup>405</sup> Durante la primera mitad del siglo XX, caciques cuyo nombre todavía resuena en el distrito, como Luis Rodríguez desde Zacatepec o Daniel Martínez en Ayutla, lucharon por el control territorial involucrando a las numerosas comunidades que quedaban bajo su influencia. Frente al balance de enfrentamientos, muertos, y acusaciones de corrupción típicas de todo caciquismo lo cierto —tozuda constante en la historia mexicana— es que se lograron crear las primeras escuelas y clínicas, y llegaron el telégrafo y las carreteras, en definitiva, la ansiada modernización. Se luchó contra prácticas tradicionales consideradas perjudiciales como los matrimonios tempranos, la medicina tradicional, la pesca con dinamita o las prácticas anti higiénicas. Agudizada por su insistente aislamiento y personalizada en la figura del cacique, la lucha entre el progreso y la tradición se materializaba en una contradicción aparentemente irresoluble. La modernización de la región significaba por entonces la pérdida de las tradiciones, de la autonomía indígena y sobre todo de la introducción del castellano en detrimento del mixe; lo que reforzaba, sin duda alguna, la firme hostilidad contra la injerencia de los poderes centrales que había caracterizado al pueblo mixe desde tiempos prehispánicos, pero sin conseguir evitar una constante introducción de medidas desarrollistas paralelas al aumento del comercio de café. Los caciques desde entonces, para bien o para mal, fueron el puente de unión entre los habitantes mixes y el mundo exterior, Véase SMITH, Benjamin T., “Invention of Tradition at Gun point: Cultura, Caciquismo and State Formation in the Region Mixe, Oaxaca (1930-

enfrentamientos entre facciones y comunidades de la zona que duraría casi todo el siglo XX, se hablará actualmente de una nueva época en la Sierra Mixe, basada en la vida colectiva, autonomía y dirigida por intelectuales locales. Uno de los más conocidos, “descrito por algunos como el libertador de la región después del reino de los caciques”, será el antropólogo y activista mixe Floriberto Díaz Gómez<sup>406</sup>. Será el acuñador del concepto de *comunalidad* (“la esencia de lo fenoménico. Es decir, para mí la comunalidad define la inmanencia de la comunidad”) tan decisivo en la fundamentación de los museos comunitarios de Oaxaca<sup>407</sup>. Sin embargo, esta imagen vendrá a ser reflejada y, quizás, contradicha por uno de los museos comunitarios de mayor interés y único de la Sierra Mixe, el museo de San Juan Bosco Chuxnabán.

En definitiva, la Región Sierra Norte y el Distrito Norte han sido zonas marginales del estado de Oaxaca, alejadas del centro de la vida cultural y económica del Estado, pero no exentas de actividad por parte de las comunidades, ni de intereses económicos de todo tipo. Con el transcurrir del siglo XX ambas han progresado considerablemente en lo que respecta a comunicación y progreso social, incluso se han empezado a introducir en el oneroso mercado turístico del estado. Muy recientemente, y gracias al fenómeno de los museos comunitarios, surgieron los primeros museos de la región.

#### 2.2.4.3.1. Museos de la Región Sierra Norte

Los museos comunitarios que existen en las escarpadas sierras del norte del estado de Oaxaca nos enfrentan a una de las cuestiones más debatidas acerca de la naturaleza de estos centros. Tales museos comunitarios se encuentran las más veces muy alejados de los circuitos turísticos, incluso de rutas medianamente transitadas. Para acceder, por ejemplo, al museo mixe de San Juan Bosco Chuxnabán desde la capital del estado es necesario una buena jornada de viaje por una escarpada y muchas veces intransitable

---

1959)”, en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 27, n. 2, 2008, pp. 215 – 234; y *Pistoleros and Popular...*, *op. cit.*, p. 177 y ss

<sup>406</sup> “Los intelectuales a los que hacemos alusión, son personajes nacidos en la comunidad, escolarizados en la sociedad mestiza, y reivindicadores de una alternativa comunitaria, económica y política, que se sustenta en el regreso de las instituciones tradicionales, que se contraponen al modelo occidental”, DENICOURT, *op. cit.* p. 44.

<sup>407</sup> DÍAZ GÓMEZ, Floriberto, “Comunidad y comunalidad”, en *Diálogos en acción*, DGCPI, México, 2004, pp. 365 – 373.

carretera de terracería. La llegada de visitantes o turistas, o su inclusión en cualquier circuito turístico —al contrario de lo que pueda suceder, por ejemplo, en el Valle de Tlacolula— es del todo punto improbable. La cuestión que se nos abre aquí por tanto es la del museo comunitario como un museo sin visitantes. Sin visitantes pero no sin público, pues el museo estaría enfocado hacia dentro de la comunidad, como dicen sus principales valedores, los especialistas del INAH Oaxaca “el museo es exclusivamente por la memoria y la identidad, no es una empresa”, un instrumento de autodeterminación, “el museo comunitario es la comunidad”<sup>408</sup>. Sin embargo, el museo así entendido, como una institución exclusivamente *emic*, al servicio de la autodeterminación comunitaria, nos enfrenta a otro dilema quizás aún más ineludible: la idoneidad de poseer un museo, con el esfuerzo y coste que supone, en zonas algunas de ellas que sufren carencias de todo tipo<sup>409</sup>.



Imagen 26. Algunas de las comunidades de la región están sumamente aisladas, por lo que sus museos raramente esperan visitantes. San Juan Bosco Chuxnabán aparece a la vista del camino desde su linde. Foto: Manuel Burón.

<sup>408</sup> CAMARENA y MORALES, “Museos comunitarios: principios y prácticas...”, *op. cit.*

<sup>409</sup> La comunidad de San Juan Bosco Chuxnabán, por ejemplo, posee un alto porcentaje de monolingüismo (49,1%), de analfabetismo (42,4%). Donde el 21,4% de la población entre los seis y los doce años no acude a la escuela. El 25% de la población menor de cinco años padece desnutrición. Un número considerable de viviendas (504 de 1797) tienen piso de tierra. En el municipio, San Miguel Quetzaltepec, el 96% de la población se dedica a labores agrícolas, el 35% no recibe salario alguno y quien lo hace, en un 45%, no llega mínimo establecido. Se calcula que un 80% de la población vive con menos de 45 pesos (dos euros). CDI, *Sistema de indicadores sobre la población indígena de México*, con base en INEGI, *Censo general de Población y Vivienda*, México, 2010.

De nuevo la función y el interés de los especialistas —arqueólogos y antropólogos sobre todo del INAH Oaxaca— ha sido fundamental en la creación y surgimiento de estos museos. La aparición de piezas arqueológicas en Cerro Marín o Chuxnabán dieron pie a levantar tales locales para su resguardo comunitario, desarrollando así temáticas museográficas más actuales y quizás cercanas para las comunidades. Pero especialmente interesante fue el caso de San Francisco Cajonos, en el que la labor decisiva del especialista en la conformación del museo no fue solo de colaboración sino principalmente de enfrentamiento. En 1996 un grupo de arqueólogos del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM llegaría a la comunidad “siendo bien vistos y recibidos por la comunidad” para iniciar trabajos de campo. Dos años después descubrirían una tumba con un importante ajuar asociado, en donde desatacaría la presencia de una importante pieza: un pectoral de oro de factura mixteca y con forma de caballero águila. Los arqueólogos desaparecerían repentinamente llevándose los materiales sin comunicárselo a la comunidad. Sin embargo tiempo después, un joven estudiante oriundo del pueblo de Cajonos se enteraría de los resultados de las excavaciones gracias a la publicación académica de los mismos. El estudiante se avino a comunicarlo a las autoridades de San Francisco que así tuvieron la primera noticia de la existencia de los materiales encontrados en su territorio. La población quedó consternada por la noticia y consideró que el grupo de arqueólogos había sustraído una pieza importante que en realidad pertenecía a la comunidad. Comenzó así un litigio para que el pectoral les fuera devuelto, cosa que finalmente, y tras mucha insistencia, consiguieron<sup>410</sup>. Es entonces, de nuevo, como exigencia del INAH para su transferencia, cuando comenzó a funcionar la idea de hacer un museo para alojar los restos arqueológicos. Tal suceso explicita inmejorablemente los cambios en la percepción del patrimonio que venimos analizando en páginas precedentes.

Más allá de la labor de los especialistas la comunidad posee sus propios y distintivos motivos a la hora de embarcarse en la ardua tarea de gestionar un museo. Y muchas veces parte de la explicación de la existencia de los museos comunitarios puede encontrarse en

---

<sup>410</sup> OLVERA TAPIA, Leticia, “Integrantes del Proyecto Arqueológico encontraron en Oaxaca un entierro”, en *Gaceta UNAM*, n. 3, 252, 11/02/1999, p. 19. Dos años después, comenzado el litigio, el mismo equipo de arqueólogos vuelve a informar del análisis de los objetos en la gaceta, pero ya se hace eco del proceso de devolución del pectoral, al afirmar que “la pieza del que parece ser del último gobernante de San Francisco Caxonos espera que los modernos descendientes de los antiguos zapotecas le erijan su nueva morada” en CARRILLO, Sergio y ORTIZ DÍAZ, Edith, “Tenían los zapotecas amplio conocimiento de la metalurgia” *Gaceta UNAM*, n. 3424, 15/01/2001, p. 19.

el propio contenido museográfico. El detonante de su surgimiento, la excusa que dota a la comunidad de la posibilidad de poseer un museo —ya lo hemos analizado— casi en exclusiva reside en el hallazgo de materiales arqueológicos. Una vez cuestionada la exclusiva pertenencia estatal y centralizada del patrimonio, la existencia de arqueología prehispánica, de la que parece derivarse la ligazón de la comunidad con el pasado fundacional de la nación, parece actuar a la manera de *título primordial* que justifique la posesión de un museo y la gestión comunitaria del patrimonio. Pero una vez que el museo existe, no es difícil apreciar como las temáticas e intereses de la comunidad sobrepasan en mucho la tenencia y exhibición de materiales arqueológicos.

En el museo de la mina de Natividad (único museo sin materiales prehispánicos ni carácter definitivamente étnico) a la comunidad le interesa valorizar su trabajo, su identidad obrera y su arraigo en el territorio, frente a la presión de una comunidad vecina que enarbola una identidad étnica y una actividad ecoturística presuntamente limitada por la existencia de la mina<sup>411</sup>. Chuxnabán por su parte exhibe en sus galerías *sentencias*

---

<sup>411</sup> Es el conflicto que enfrenta a Capulálpam de Méndez y Natividad. Antes unidas por la boyante actividad minera, desde el declive de la mina, la comunidad vecina empezó a buscar otras soluciones basadas en los recursos forestales y el turismo. Consiguió de la Secretaría de Turismo la denominación de “pueblo mágico”, título que subvenciona a aquellas comunidades con encantos naturales o potencial turístico, por poseer “atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin, magia que emana en cada una de sus manifestaciones socio-culturales”. Capulálpam lideraba así el ecoturismo en la Sierra de Juárez. En el Periódico “La Jornada” la noticia de la concesión de la denominación de “pueblo mágico” para Capulálpam ya fue planteada en términos de enfrentamiento con la actividad minera, y de conservación de la autonomía indígena: “La magia de esta comunidad va más allá de los afanes neoliberales que ofrece Sector en sus programas. Radica en la indeclinable voluntad de sus habitantes y sus autoridades —elegidas según las formas colectivistas del comunismo— en defender a lo largo de su accidentada historia, sus territorios ancestrales, sus recursos naturales, como el agua y el bosque, sus estructuras y mecanismos con base en la autonomía; se fundamenta en la experiencia histórica de comuneros y comuneras —y de todos los ciudadanos del municipio—, asociada a batallas políticas por el control de la propiedad comunal (...) se encuentra en el imaginario de las luchas centenarias en contra de la antigua compañía minera La Natividad, enquistada en territorio comunitario desde la Colonia y asociada desde 2002 a la empresa canadiense Continuum Resources para realizar trabajos de exploración”, LÓPEZ Y RIVAS, Gilberto, “La ‘magia’ de Capulálpam de Méndez”, en Periódico *La Jornada*, 18/01/2013, [En línea], última vez consultado 6/6/2016, url: <http://www.jornada.unam.mx/2013/01/18/politica/024a1pol>. Desde entonces Capulálpam de Méndez no ha dejado de luchar contra la actividad minera en la zona. Los enfrentamientos llegaron a un punto álgido en junio del año 2003, cuando la empresa “La Natividad y anexas” penetró a hacer exploraciones en parte del territorio de Capulálpam. Sus habitantes apresaron a algunos trabajadores de la empresa originarios de Natividad, cortando la carretera federal. Para justificar esta intervención Capulálpam enarboló el reconocimiento de los derechos indígenas en México para el derecho a la posesión y al control de los recursos. Presentó su legitimidad en base a su origen prehispánico, e incluso llegó a aportar sus títulos primordiales, otorgados por la Corona española en 1599, para unos territorios que fueron ocupados por la empresa minera a finales del siglo XIX, lo cual significaba que reclamaban el territorio de Natividad de su propiedad. Se inició así un conflicto territorial, que aún no ha terminado, y donde la legitimación simbólica juega un papel fundamental. Tanto que Capulálpam ha construido recientemente también su propio museo comunitario, LEYVA PABLO, Tania, *La calidad de los suelos del municipio minero La Natividad, Oaxaca*, Tesis, Universidad de la Sierra Juárez, Ixtlán de Juárez, Oaxaca, noviembre 2012, p. 54 y ss.

*definitivas* sobre los innumerables y agresivos conflictos de tierras con las comunidades vecinas, esperando sin duda que se respeten y se mantenga la paz. El museo puede así servir en estos casos —alejados del obvio interés de atraer turistas por parte de las comunidades artesanas del Valle de Tlacolula— como legitimador simbólico de sus disputas, generalmente territoriales, y, sobre todo, como nexo con el Estado y la República, a través de instituciones culturales, especialistas o medios de comunicación, que quizás puedan servirle de apoyo en sus conflictos e intereses.

En definitiva, en la Región Sierra Norte y el Distrito Mixe nos encontramos con diversas e interesantes temáticas en la región. Desde la minería y el sindicalismo minero en Natividad; la persistencia de la idolatría y en la comunidad de San Francisco Cajonos, el cultivo del café en el alejado museo de Cerro Marín en la Chinantla, camino de Valle Nacional o las disputas territoriales en Chuxnabán. De nuevo mostrando a las comunidades, municipios o agencias, actuando políticamente junto a instituciones estatales y especialistas académicos.

En primer lugar nos encontramos con un *rara avis* dentro de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, el Museo Comunitario Historia de la Mina de Natividad, en el Distrito de Ixtlán de Juárez. Museo diferente por ser el único que ni posee materiales prehispánicos ni por tanto pretende ligar su identidad a un pasado arqueológico. Esto parece deberse, de nuevo, a un enfrentamiento entre comunidades vecinas, con museos e identidades enfrentadas. Capulálpam de Mendez (denominado *pueblo mágico* por la Secretaría de Turismo, inmerso en proyectos ecoturísticos y defensor de los recursos naturales de la Sierra, con origen prehispánico y raigambre probada por sus antiguos títulos primordiales) frente a Natividad (comunidad interétnica fundada a finales de la Colonia exclusivamente por intereses mineros, que incluye una larga lucha de los habitantes por sindicarse y mejorar sus condiciones). De nuevo, también, nos encontramos ante un museo que intenta abordar un reacomodo de estatus entre comunidades de un mismo territorio. La mina de la Natividad fue una de las más importantes de todo México durante el siglo XIX, especialmente durante el Porfiriato. Sin embargo, recientemente los sindicatos languidecerían como también los derechos colectivos conseguidos, pero la mina continuaría con más o menos éxito su actividad.



Desde su inauguración en el año 2000 el museo posee una única temática y objeto: la reivindicación de la actividad de sus obreros y habitantes y, muy especialmente, de su sindicato. De hecho puede clasificarse como un museo de sitio, al encontrarse a pocos metros de una de las entradas de las minas que puede, en algunos momentos, ser también visitada. El discurso expositivo es conducido por una serie de secciones (con paneles de fotografías y testimonios orales, *living groups*, objetos) encargados de explicar la historia de la mina, la dureza del trabajo, pero también la lucha obrera y comunitaria por la mejora de las condiciones de sus individuos <sup>412</sup>.



Imagen 27. El presidente del Comité del Museo Comunitario de la Mina de Natividad D. Raúl Santiago Juárez explicando la extracción del mineral. Foto: Manuel Burón.

El Museo Comunitario Monte Flor, en la comunidad de Cerro Marín (municipio de San Juan Bautista en Tuxtepec) se encuentra al este de la cordillera de la Sierra Juárez, en la región de Papaloapan o de la Chinantla, la más septentrional del Estado. Es una zona tropical, alejada de la capital (distante a unas cuatro horas), de exuberante vegetación, manantiales y tradicionalmente ocupada en el cultivo del café. Región comparativamente

<sup>412</sup> Para una completa enumeración de sus módulos expositivos y descripción de su contenido y organización, véase Anexo 6.1.9, ficha de Natividad.

mucho menos estudiada por las instituciones del país, es éste el único museo comunitario cuya población pertenece al grupo étnico chinanteco. De nuevo el origen de tal museo lo encontramos en el descubrimiento fortuito, durante las obras de la escuela, de un yacimiento arqueológico en 1995, en este caso una tumba del periodo posclásico con una vistosa ofrenda cerámica, que será depositada por algunos vecinos en la dirección de escuelas<sup>413</sup>. El museo sería finalmente inaugurado en el año 2003 para albergar tales piezas y narrar la historia reciente de la comunidad.

El museo está asociado al turismo, dado que el propio municipio está inmerso en un proyecto de realización de un corredor ecoturístico asociado al Balneario Monte Flor y subvencionado en parte por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas – CDI y la implementación de un Programa de Turismo Alternativo en Zonas Indígenas. El contenido del museo se divide según el esquema más habitual de la UMCO, dos salas una de contenido arqueológico y otra narrando la historia de la comunidad. La primera combina vitrinas de exposición abierta con predominancia de cerámica —finas vasijas de silueta compuesta, globulares y trípodes, y vasijas azules— y paneles explicativos acerca del hallazgo y estructura de la tumba, así como de la simbología de las ofrendas contenidas. Es el propio museo el que resguarda los restos humanos de siete individuos, aunque solo uno se encuentre en exhibición. En la segunda, la sala de historia, varios paneles contienen fuentes orales y fotografías acerca de la fundación contemporánea de Cerro Marín y de la vida en el ejido. Destaca la importancia dada al cultivo del café en sus diferentes estadios de producción: bola o cereza, pergamino, oro y

---

<sup>413</sup> En la DRPMZA encontramos el informe por el que se regula y catalogan tal hallazgo que, sin duda, no debió ser movido por los miembros de la comunidad, cosa que en otras zonas de Oaxaca, con una historia de relaciones con instituciones culturales más estrecha, ya sería bastante improbable que sucediera. También demuestra la manera en que los museos comunitarios sirven a las instituciones culturales como manera de controlar y regular el patrimonio, aún a través de la propia gestión comunitaria: “Le informo de que el 19/2/2002 la DRPMZA recibió por fax un comunicado del Museo Comunitario Monte Flor en el que se solicita el registro de piezas arqueológicas producto de un rescate arqueológico. Considero que tales piezas a las que hace referencia deben estar bajo custodia directa del INAH, si en efecto provienen de una excavación realizada por la Institución [llevado a cabo por el INAH en 1995] en cuyo caso tendrán que inventariarse y sólo restaría, salvo su mejor opinión, elaborar el préstamo en comodato de la colección a favor del museo comunitario. Fdo. María Teresa Castillo Mangas”, *Oficio n. 401.27.0219*, del 4 de marzo de 2003. Finalmente las piezas se registrarían por el arqueólogo Iván Rivera Guzmán: “La colección de Cerro Marín consta de varias vasijas de cerámica encontradas en una tumba posclásica en las cercanías de la población citada [...] todas las piezas han sido restauradas [...] La colección de vasijas de Cerro Marín es importante en muchos sentidos. Poco se sabe de la región de la Chinantla desde que el arqueólogo Agustín Delgado realizó algunas excavaciones en los años cincuenta y sesenta y documentó varias tumbas posclásicas en Valle Nacional”, “Colección arqueológica M.C. Cerro Marín, 899 P.J.” del 7 de noviembre de 2001, en RIVERA GUZMAN, Iván, *Informe del registro de las colecciones de los museos comunitarios de Oaxaca*, 5/12/2001, Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas (DRPMZA).



en polvo, exhibidos rodeados de restos de cerámica lisa prehispánica. Un lienzo, una maqueta de la población y panel con dibujos de alumnos de la cercana escuela completan el recorrido histórico sobre la comunidad.



Imagen 28. El pequeño Museo Comunitario Monte Flor en la comunidad chinanteca de Cerro Marín. Muchos de los museos aparecen asociados a las escuelas, y los alumnos participan activamente en su construcción y su gestión. Foto: Manuel Burón.

El siguiente museo inaugurado en las sierras del norte del estado fue el Museo Comunitario Määtsk Mëjy Nëë (Dos ríos ) en San Juan Bosco Chuxnabán, único museo mixe de toda la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca. Chuxnabán es una agencia municipal perteneciente al municipio de San Miguel Quetzaltepec, situado a unos cien kilómetros de la capital del estado en plena Sierra Mixe. La idea del museo surgió con el descubrimiento en el año 2007 de una tumba dentro de la comunidad y de la excavación llevada a cabo en años posteriores por el INAH bajo la dirección del Dr. Marcus Winter<sup>414</sup>. Fue inaugurado el 17 de septiembre de 2011. Con la colaboración de

---

<sup>414</sup> Descubrimiento de la tumba que fue trágico. Unos jóvenes de la comunidad la encontraron en el año 2006, y varios de ellos cayeron enfermos. Unos jóvenes la encontraron en el año 2006, y varios de ellos cayeron enfermos; el primero de ellos en adentrarse en el túmulo, Zeferino Sánchez Ramírez, falleció a los pocos días. Se procedió a avisar a las autoridades, y el Centro INAH Oaxaca envió un grupo de arqueólogos para estudiar la tumba, varios de ellos y algunas autoridades también cayeron enfermas al parecer por histoplasmosis, una enfermedad causada por la inhalación de esporas u hongos normalmente asociados a la presencia de excrementos de murciélagos. A pesar de estos hechos la comunidad asumió que se trataba de una simple enfermedad. Así lo explicaba Félix Hernández. “ellos sacaron esos cuchillos, no pensaba que va, este... que se contaminaran. Llegaron al hospital, pero... se quedó así. Estuvo mucho tiempo así. Es

numerosas instituciones, aparte de las habituales INAH y la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, como la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, la Dirección General de Culturas Populares o la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca. El museo posee dos salas y dos temáticas únicamente, una actual y con una gran carga política, y otra arqueológica. La primera se denomina “la lucha agraria y soluciones a través del diálogo independiente”, encargada de narrar los conflictos con las comunidades vecinas. En ella encontramos una exposición monográfica de tipo documental cuya intención es explicar los numerosos conflictos por lindes que ha padecido la comunidad, pero también homenajear a todos aquellos que han conseguido superarlos. Destaca —a la manera de los museos de la Mixteca, que exhibían sus antiguos títulos primordiales probando su adscripción al territorio— la exhibición de numerosas reproducciones de documentos y de *sentencias definitivas* sobre reconocimiento de lindes. Tales documentos son exhibidos con un preclaro interés, tras un largo tiempo de enfrentamientos, en lograr que se respeten por las diferentes partes. El reconocimiento de lindes es sumamente interesante pues continúa el proceder establecido al respecto durante la Colonia, en donde las autoridades establecían los linderos con mojoneras, siempre en presencia de representantes de pueblos vecinos. En cada paraje en disputa, y si había acuerdo por los límites entre los pueblos colindantes, se celebraba una ceremonia de concordancia, de tipo religioso pues se celebraba una misa y posteriormente algún tipo de fiesta y se repartían obsequios mutuos. Un *living group* representa tal proceder en el museo. La segunda sala, responde al epígrafe de “la arqueología de San Juan Bosco Chuxnabán”, que contextualiza y expone la “Tumba número 1 de Chuxnabán” excavada por el propio INAH, y donde destacan especialmente dentro de su ajuar unos espléndidos cuchillos de obsidiana<sup>415</sup>.

---

que, porque estuvo mucho tiempo, el oxígeno se envenenó, no? Por eso se enfermaron. Al entrar en la tumba, la primera vez estuvo él y sacó unas piezas, murió por oler, ¿no? el aire. Porque imagínate, porque hay monedas cuando guardamos así en una bolsa y lleva un año o dos años, Y cuando abrimos la bolsa, huele, ¿no? Había muchas cosas que estaban ya oxidadas, imagínate mucho tiempo [...] Y hay unos huesos ahí arriba. Un muertecito. Unas calaveras. Está guardado”, Conversación personal con Félix Hernández Martínez, San Juan Bosco Chuxnabán, 3/11/2013

<sup>415</sup> Según informe del DRPMZA el acervo del museo comunitario de Chuxnabán está compuesto por una colección de 49 piezas al parecer arqueológicas: 21 cuentas de piedra verde, 13 vasijas de cerámica y 5 cuchillos de obsidiana, todos ellos completos, más otros 10 incompletos, *DRPMZA Reg. 1997 P. J.* Tal acervo fue solicitado por el representante legal o Presidente de la agencia Ignacio Canseco Hernández según *Oficio n. 401.27.1446* del 18/9/2009.



Imagen 29. Los museos comunitarios pueden servir para exorcizar una memoria de violencia, en este caso producida por la violencia generado por los límites territoriales con otras comunidades. Un miembro de la comunidad mixe de Chuxnabán señala un muerto, en la representación de un enfrentamiento armado en el museo comunitario *Määtsk Mëjy Nëë* (Dos ríos) en San Juan Bosco Chuxnabán. Foto: Manuel Burón.

Finalmente nos encontramos con el museo más recientemente inaugurado dentro de la UMCÖ, el museo zapoteco de San Francisco Cajonos, en el Distrito de Villa Alta. Ya hemos analizado como el origen del mismo estuvo implicado en el reclamo de la devolución de los materiales encontrados por un equipo de arqueólogos de la Universidad Nacional Autónoma de México. No existe mejor ejemplo de la consideración por parte de la comunidad de que el patrimonio encontrado en su territorio les pertenece, evidenciando un vínculo con los antepasados que los produjeron. El museo tiene un considerable tamaño y está organizado en cinco salas y temáticas: Arqueología, Historia, Parajes, Sistema de Cargos y Medicina Tradicional<sup>416</sup>.

El museo posee uno de los pocos contenidos declaradamente coloniales de todo el conjunto de museos comunitarios, el que narra el episodio de los “mártires o fiscales de Cajonos. Fue éste un conocido caso de idolatría en el año 1700, donde dos fiscales de San Francisco Cajonos denunciarían a parte de la comunidad por realizar prácticas idolátricas clandestinas, siendo en respuesta asesinados en sublevación por el resto del grupo. Los

<sup>416</sup> Para una descripción más detallada del contenido y organización del museo véase el Anexo 6.1.17., ficha de San Francisco Cajonos.

denunciantes fueron tomados como héroes y mártires por la propia historia regional de Oaxaca e incluso recientemente beatificados por el Vaticano. El museo comunitario, sin rechazar del todo a sus héroes locales, parece haber dado un giro en su consideración, eligiendo como suyo el pasado de los idólatras —de los continuadores de las prácticas prehispánicas— y no el de los fieles mártires acusadores. Es éste un buen ejemplo del ejercicio de historia subalterna que la museología comunitaria puede hacer aflorar.

También es de destacar sobre toda la exposición un objeto distintivo: el pectoral de oro con forma de caballero águila de la tumba del Cerro de la Mesa. Dicha pieza explicita la complejidad y la aleatoriedad de la identificación entre patrimonio arqueológico y comunidades actuales: es un pectoral claramente mixteca, enclavado en una comunidad actualmente zapoteca enclavado en una zona tradicionalmente mixe<sup>417</sup>. Sea como fuere el pectoral encontrado en el Cerro de la Mesa se entiende como una gran pieza de arte y como símbolo de la comunidad y de su trabajo, ocupando un lugar central en el discurso museológico de San Francisco<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> Dicho pectoral recuerda a los “caballeros águila”, habituales en el arte mexica, que nos encontramos, por ejemplo, en los hermosos frescos de Cacaxtla; pero que cuya configuración recuerda a los pectorales encontrados por Alfonso Caso en la tumba número 7 de Monte Albán o en Zaachila y, sobre todo, a unas piezas encontradas en el año 1974 en el Arroyo de Enmedio, Veracruz, prácticamente idénticas a las de Cajonos. A dicha conclusión también llegó la investigadora encargada de la excavación Edith Ortiz Díaz quien afirmó que “son muy interesantes las semejanzas que existen entre los objetos del Tesoro del Pescador y del Pectoral de Caxonos” no solo en lo que a las evidentes similitudes formales se refiere sino también en lo que respecta a aleaciones o temperatura de fusión. El pectoral desde el punto de vista formal sería claramente mixteca, bien por influencia artística bien por fabricación directa, véase ORTIZ DÍAZ, Edith, “Los zapotecos de la Sierra de Juárez: ¿antiguos orfebres?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIV, n. 81, otoño 2002, p. 147 y 148.

<sup>418</sup> La recuperación del pectoral explicita y confirma la importancia del trabajo y la unidad de la comunidad, este era el aspecto que destacaba el presidente del comité del museo, profesor e historiador de la comunidad, D. Adrián Rodríguez Silva: “Aquí, para mí, este es un tablero importante, porque aquí viene el proceso de cómo se hizo el museo, los recorridos que hicimos por los parajes con los niños y los ancianos, cómo está platicando con ellos en el campo platicando, los niños caminando con los abuelitos por el campo, platicando en las reuniones, los niños están haciendo la investigación, caminando en el campo con los abuelos, aquí es donde se están entregando fotografías antiguas, aquí se está dando un taller a los niños, aquí se está traduciendo del español al zapoteco, esta es la banda de música, ahí está el carpintero, los niños recorriendo, grabando una entrevista, y todo, ¿no? Las señoras trabajando, los niños están preguntando a las autoridades sus funciones, qué hace cada quién en sus cargos, todo, ¿no? Las reuniones con los migrantes, las asambleas, ahí están haciendo el trabajo de exposición, las señoras participando en los talleres, todo eso nos llevó unos tres años hacerlo, eso es el proceso, eso es lo más valioso, ¿no? Porque se reduce no al trabajo de una persona, aquí está involucrada toda la comunidad.” Conversación personal con C. Adrián Rodríguez y Silva, 29/11/2011.



Imagen 30. Pectoral de oro de personaje con yelmo en forma de pico de ave, tal como está expuesto en el Museo Comunitario de San Francisco Cajonos. Foto: Manuel Burón.

### 2.3.- Conclusiones: la búsqueda de una museología subalterna

Este breve estudio sobre la historia patrimonial y museística de México en general y Oaxaca en particular, sobre el establecimiento y desarrollo de relaciones entre las instituciones culturales y los municipios, y de la propia agencia comunitaria indígena acerca del patrimonio, nos permite trazar una sucinta mirada a uno de los más significativos procesos de empoderamiento indígena sucedido en años recientes. Entre los aspectos que destacaríamos, a modo de recapitulación y reflexión, serían los siguientes:

*El proceso de descolonización patrimonial o empoderamiento indígena en México responde a un concreto momento de transición política caracterizado por el agotamiento del régimen posrevolucionario y el retroceso del Estado; y surge tanto de la emergencia de movimientos indígenas como de la decisiva acción de las instituciones culturales.*

Hemos podido repasar la manera en que el proceso de construcción nacional mexicano alumbró tanto un patrimonio diferenciado y genuino como un eficacísimo relato de nación. El proceso de criba y selección de aquellos elementos llamados a representar a la nación mexicana estuvo condicionado tanto por su separación frente al periodo virreinal —lugar secundario del patrimonio colonial— como por la propia —y a veces indistinguible— dialéctica interna entre liberales y conservadores. De todo ello se derivaría como elemento central lo prehispánico, estableciéndose una dramática distancia entre un dorado y armónico pasado azteca y la situación de pobreza y marginación del indio actual.

Pero dicho proceso nunca fue definitivo y ha ido sufriendo variaciones a raíz de los diferentes cambios políticos. La variación desde un paradigma integracionista de nación homogénea, a través de la implementación de la ciudadanía y la modernización del país, hacia un modelo de reconocimiento de la diversidad étnica y la importancia de la aportación de los pueblos originarios a la composición cultural de la nación mexicana, es una de las más destacadas. En un marco caracterizado por el multiculturalismo y el pluralismo cultural, tanto movimientos indígenas como instituciones culturales han comenzado a establecer un nuevo pacto por el patrimonio. Un periodo de crisis institucional y estatal necesariamente hubo de derivar en nuevas variaciones en el relato de nación y la concepción del patrimonio en cuanto que manifestación material de la nación. Variaciones que pueden ser contempladas más como una revigorización del relato de nación liberal-revolucionario (*museopatria* al decir de Morales Moreno) que como un verdadero giro o conceptualización, si atendemos a la continuación y galvanización de lo prehispánico como el elemento esencial.

Por un lado hemos podido apreciar como el Estado, a través del *leviatán arqueológico* (y antropológico) del INAH, en pos de la conservación de un ingente patrimonio (casi privativamente prehispánico), intentó —tanto como necesitó— desde temprana fecha la involucración de las comunidades y municipios. La *Ley de Monumentos y Zonas Arqueológicas* de 1972 otorgaría un marco legal para el posterior surgimiento de los museos comunitarios, estableciendo la posibilidad de que diferentes grupos cuidaran del patrimonio en cuanto que custodias del mismo. Sin embargo, *de facto* las comunidades ya habían actuado en dicha condición a lo largo de buena parte del siglo XX.

Efectivamente, la progresiva valoración a lo largo del siglo XX de los objetos prehispánicos tanto económica como simbólicamente por parte de las comunidades, así como la extensión del estudio y catalogación del patrimonio oaxaqueño durante el indigenismo derivaría en la extendida colaboración de las comunidades con las instituciones culturales. La labor de comunidades e individuales, tales como coleccionistas, maestros o autoridades en la detección, protección y conservación del patrimonio en Oaxaca fue fundamental, tal como recogen los diferentes informes de exploraciones de los especialistas del INAH.

*La fundamentación de los museos comunitarios de Oaxaca, que ha de situarse en unas coordenadas epistemológicas y antropológicas muy determinadas, está presidida por una ilustrativa y sorprendente paradoja: la insistencia en recalcar un origen y una gestión totalmente autógenos en dichos museos contrasta con la decisiva labor del Instituto Nacional de Antropología e Historia tanto en su concepción como en su coordinación.*

El modelo de museología comunitaria tiene unos antecedentes y unas características muy definidas dentro de la academia y las instituciones mexicanas. Los museos comunitarios —tanto como sus antecedentes, el “Programa de Museos Escolares” (1973) y la “Casa del Museo” (1972)— fueron ideados desde dentro del propio INAH en base a unas coordenadas y unas corrientes de pensamiento antropológico muy determinadas; principalmente relacionado con antropología crítica y la figura de Bonfil Batalla. La crítica institucional y antiautoritaria sesentayochista derivaría en una descalificación de las instituciones culturales del país, de la representación etnográfica-arqueológica, y en una imagen profundamente negativa del periodo indigenista. Tales críticas no surgían simplemente del agotamiento del régimen posrevolucionario o de los diferentes movimientos sociales, sino que se adscribían a unas determinadas corrientes de pensamiento antropológico e historiográfico que compartían una imagen histórica determinada de las comunidades indígenas (en cuanto que comunidad de *resistencia* o en calidad de víctima de la colonización), y una filosofía de la historia negativa, marcada por el dominio omnímodo de la modernización occidental y sus instituciones.

A raíz de las prácticas verticales y centralizadoras del INAH se consideraría que el proceso de construcción de un patrimonio habría sido realizado en base a un expolio a las



comunidades, únicos legítimos herederos del pasado prehispánico. Sólo ahora, iniciado el proceso de *descolonización y restitución patrimonial*, y gracias a herramientas como la “teoría del control cultural” o la llamada al “etnodesarrollo”, las comunidades indígenas podían reconectar con su patrimonio.

Es por ello que la crítica antropológica al periodo indigenista y al proceso de construcción patrimonial en México derivaría en un proceso de doble invisibilización: los estudios sobre museos y patrimonio han prestado toda su atención a la labor de los especialistas en el proceso de centralización del patrimonio y en la construcción de un discurso museográfico dominante a lo largo del denominado como periodo indigenista, en detrimento de las comunidades indígenas. Por el contrario, actualmente en el afán de subrayar la autodeterminación de las comunidades indígenas, los especialistas —cuya labor sigue antojándose fundamental en la implementación de estas prácticas— ha sido notablemente invisibilizada.

En este sentido, uno de los principales objetivos del presente trabajo es refutar la imagen derivada de los actuales fenómenos de restitución patrimonial y museología comunitaria: la de unas comunidades indígenas víctimas del expolio de su cultura material y completamente ausentes en los procesos de construcción patrimonial. A través sobre todo del análisis de diferentes informes de exploración de algunos de los más reconocidos representantes del indigenismo mexicano hemos podido analizar cómo la negociación entre municipios e individuales e instituciones culturales hubo de ser constante para la catalogación y conservación del patrimonio oaxaqueño. El diálogo con las autoridades, la existencia de coleccionistas individuales dentro de las comunidades, la progresiva necesidad involucrar a los municipios en el cuidado del patrimonio, la propia comunidad como fuente de información en la lectura y exploración del acervo, la colaboración de diferentes habitantes en las excavaciones —pero también muchas veces el conflicto— frente a los especialistas o frente a comunidades vecinas, nos habla de unas comunidades indígenas participantes en los procesos de construcción patrimonial.

Por otro lado, el papel de las instituciones durante el periodo indigenista (y muy especialmente de los especialistas del INAH) si bien por un lado tendió a centralizar el patrimonio —muchas veces a través de prácticas ciertamente verticales— por otro fue fundamental en un mejor conocimiento de la complejidad cultural y la riqueza patrimonial



del estado de Oaxaca. Será esa incansable labor de exploración y dotación de significados de las culturas materiales de Oaxaca la que ha sido recientemente aprovechada y reapropiada en la actualidad por las comunidades indígenas. Pero ello no significa que las instituciones culturales hayan quedado fuera del proceso, simplemente su papel se ha invisibilizado en el intento de hacer más evidente una mayor horizontalidad en las prácticas patrimoniales.

*Las interpretaciones existentes sobre los museos comunitarios oaxaqueños tienden a compartir los vicios esencialistas, historiográficos y antropológicos, de los estudios sobre comunidades indígenas. Es necesario abandonar los ejes autonomía / heteronomía, resistencia / colaboración para una correcta interpretación de los mismos, que evite tanto su contemplación en cuanto que emanación de la comunidad, como su percepción en cuanto que herramienta de colonización.*

Las interpretaciones de los museos comunitarios —réplica, como vimos, de las propias interpretaciones historiográficas sobre las comunidades indígenas— suelen estar regidas por un eje de coordenadas que se mueve entre su total autonomía (cuyo máxima expresión se alcanza a través de las formas tradicionales de gobierno) y su total heteronomía (injerencia de instituciones y continuación de la dominación por otros medios). Por un lado, la mayor parte de la literatura sobre el fenómeno de los museos comunitarios oaxaqueños —precisamente aquella perteneciente a los antropólogos participantes y asesores en el proceso de construcción de la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO)— inciden una y otra vez en la exclusiva autonomía del proceso, en la no intervención de “agentes externos” (el museo comunitario “nace de la iniciativa de un colectivo”, “no responde a decisiones de autoridades centrales”<sup>419</sup>; “es una necesidad, surge de la comunidad”, “el museo comunitario es la comunidad”<sup>420</sup>; “en el museo comunitario el pueblo inventa una manera de contar sus propias historias”, etc.<sup>421</sup>). Esta visión no sería otra cosa que una exacta réplica, a tamaño municipal, de la concepción más clásica y esencialista del patrimonio nacional. Los museos comunitarios serían algo así como emanaciones incólumes —sin conflicto de intereses o injerencias externas— de la esencia y voluntad de las propias comunidades. Sin embargo, otra gran parte de la

---

<sup>419</sup> CAMARENA y MORALES, “El concepto de museos comunitarios...”, *op. cit.*

<sup>420</sup> CAMARENA y MORALES, “Museos comunitarios: principios y prácticas...”, *op. cit.*

<sup>421</sup> CAMARENA y MORALES, “The community museum...”, *op. cit.*

literatura, aceptando este ideal del museo comunitario como representación esencial y como ejercicio de resistencia frente a las instituciones, apuntan a que tal ideal, aunque posible y deseable, todavía no se ha realizado o es incompleto, bien por la pervivencia de elementos occidentales o colonizadores (cosa por otra parte inevitable en una institución tan occidental como el museo) bien por las “limitaciones ideológicas” que impone, efectivamente, la injerencia de instituciones o agentes del estado<sup>422</sup>.

Lo que nosotros proponemos aquí es una mirada que se salga de este eje interpretativo, contemplando el museo comunitario no como producto de una mayor o menor fidelidad de las *comunidades del presente* a las *comunidades del pasado*, sino como producto de una negociación, una negociación entre instituciones y comunidades indígenas por el control simbólico y material del patrimonio y el territorio. Control material en cuanto que recurso para las comunidades del presente, asociado tanto a la atracción de turistas hacia las comunidades, la venta de artesanías, la visita de yacimientos o restos arqueológicos, así como el acceso a diferentes ayudas de organismos y fundaciones de todo tipo. Control simbólico, como hemos visto, que, retomando algo del valor histórico (y científico) dotado a lo largo de los siglos al patrimonio prehispánico como manifestación material de la nación mexicana, otorga diferentes legitimidades, principalmente asociadas a la adscripción a un territorio en zonas con gran presión territorial.

Pero dicha mutua negociación, capaz de acercar comunidades e instituciones, no ha surgido ahora, posee una larga tradición asociada a una cultura política especialmente característica del estado de Oaxaca. Es producto de una mutua necesidad (James Clifford en otro contexto lo definiría como “everybody using everybody”<sup>423</sup>) y de una larga tradición de práctica arqueológica y antropológica en la región, en donde las comunidades indígenas, lejos de haberse quedado estáticas frente a la labor de antropólogos y arqueólogos, supieron valerse hábilmente de ella<sup>424</sup>.

---

<sup>422</sup> ERIKSON, Patricia P., *op. cit.*, p. 45. Véase también González Cirimele quien en base a la inclusión de textos en español en las cartelas y panels expositivos, afirma la “aparente neutralidad y objetividad; sin embargo, está determinada, controlada y regulada por una serie de procesos y condiciones sociales, culturales, políticas e ideológicas”, GONZÁLEZ CIRIMELE, *op. cit.*, p. 158.

<sup>423</sup> CLIFFORD, “Of other peoples...”, *op. cit.*, p. 150.

<sup>424</sup> Las comunidades indígenas también supieron *usar* a su antojo el patrimonio y a los propios antropólogos. Al respecto no se me ocurre mejor ejemplo que la propia creación del distrito mixe, donde los caciques de la sierra supieron atraerse a los antropólogos extranjeros (E.C. Parsons y Ralph L. Beals, entre otros) para representarse como uno de los repositorios culturales indígenas de todo Mesoamérica y conseguir, de la mano de Lázaro Cárdenas, la proclamación del distrito mixe. Lo explica SMITH, Benjamin T., *Pistoleros and Popular Movements...* *op. cit.*, p. 180.

Por tanto la disyuntiva planteada por la literatura entre considerar el museo comunitario bien como bastión presto a resistirse a la mirada científica o al saqueo de su patrimonio, bien como *agente patrimonial* del estado y las instituciones en el cuidado de la cultura material de la nación (como una derivación de los *vigilantes* e intermediarios que demandaban los indigenistas de principios de siglo), dicha disyuntiva, decimos, no sería sino una reedición del eterno debate historiográfico sobre las comunidades indígenas; o bien consideradas en cuanto que bastiones de tradiciones, encerrados sobre sí mismos, ajenos y contrarios al estado y la vida nacional, o bien como agentes fundamentales del estado, cooptados y sumisos, atrapados por tanto en el eje de coordenadas que formarían contrarios irreconciliables como inmutabilidad y adaptación, resistencia o colaboración<sup>425</sup>. Por ello, creemos más fructífera la consideración del papel de las comunidades y municipios en cuanto que actores políticos, que habrían desplegado diferentes respuestas hacia el patrimonio, ya sea individual o comunitariamente, de resistencia, indiferencia, lucro o colaboración, pero entre las que destacaríamos el continuo pacto o negociación con las instituciones centrales, una de las características históricas que han definido al municipio oaxaqueño. Unas comunidades, en definitiva, en nada ajenas al proceso de construcción del patrimonio mexicano.

*Una vez analizado el contenido y estructura expositiva de los museos comunitarios de Oaxaca podemos concluir que éste no difiere en demasía de los discursos museográficos tradicionales. Pero ello no tiene por qué sugerir necesariamente una cooptación de los mismos por parte de las instituciones culturales, ni si quiera la necesidad de profundizar más en la búsqueda de una museografía realmente subalterna, sino una sugerencia a que las comunidades pueden ser capaces de compartir (así como de rechazar) discursos e identidades nacionales o globales, con las instituciones que los amparan.*

Analizados dieciocho museos oaxaqueños podemos llegar a las siguientes conclusiones:

- Todos menos uno (Natividad, en Ixtlán de Juárez) poseen algún acervo arqueológico prehispánico. En aproximadamente una docena la temática principal se puede

---

<sup>425</sup> GUARDINO, *op. cit.* 232.

clasificar como prehispánica. Y en al menos diez el origen del museo está vinculado a los trabajos de excavación dentro del territorio municipal.

- Al contenido de tipo arqueológico lo completa otro tradicionalmente vinculado al campo de la antropología. Doce de ellos poseen algún tipo de contenido antropológico, abrumadoramente referido a instituciones tradicionales tales como las mayordomías o los sistemas de cargos, o a artesanías como las textiles en otros seis.
- La preocupación por la representación y el control del territorio es generalizada, pero en tres de ellos es la temática principal que hemos resumido en “histórico-territorial”. En este apartado destacan los conflictos de tierras entre comunidades bien a través de la exhibición de los preciados lienzos o títulos primordiales (San Pablo Huixtepec, San Miguel del Progreso) bien a través de la actual delineación de las lindes (San Juan Bosco Chuxnabán). En otros tantos se destaca la “lucha por la tierra” generalmente referida al pasado de las haciendas (San José Mogote o Cerro Marín).
- Aparte del contenido referido al territorio, el contenido puramente histórico está completamente ausente de los museos comunitarios. Salvo escasas excepciones el patrimonio virreinal es muy reducido, y en el caso de que exista (véase los códices coloniales) este remite más a sus elementos prehispánicos que a su confección y contexto colonial. Solo existe una excepción a la representación de episodios históricos: la Revolución mexicana, presente de alguna manera u otra en siete de los museos analizados.

Analizadas estas características generales es posible apreciar un esquema museográfico que se repite característicamente en los museos comunitarios de Oaxaca. Un hilo temporal y simbólico une un pasado prehispánico (a través de los omnipresentes objetos arqueológicos) y un presente etnográfico (a través de las artesanías e instituciones tradicionales de Oaxaca). Dicho esquema, tal como han apuntado autores como Morales Moreno, comparte “‘la tradición fundante’ del nacionalismo liberal que ubica, en las ruinas prehispánicas, la identidad colectiva y la etnicidad”<sup>426</sup>. Por otro lado, la ausencia de episodios de la historia nacional moderna ha sido vista por este mismo autor como una “ruptura principal” con el modelo museográfico. Sin embargo, la omnipresencia de la Revolución mexicana como único episodio representado nos ha de llevar a pensar lo contrario.

---

<sup>426</sup> MORALES MORENO, *Los espejos transfigurados...*, op. cit. p. 33.

Una vez, por tanto, analizada la adecuación del discurso museográfico de los pequeños museos comunitarios indígenas oaxaqueños a la gran tradición museográfica nacional mexicana —el hilo temporal y simbólico que une pasado arqueológico y presente etnográfico replica los famosos dos niveles del Museo Nacional de Antropología— es posible plantear varias hipótesis. Primero, que los museos comunitarios en realidad son museos institucionales, en donde la palmaria influencia del INAH habría de convertirlos en meras réplicas a nivel municipal de los grandes discursos nacionales. Dicha opción obviaría la propia participación y acción de las comunidades en la configuración y gestión de los propios museos. Si bien el contenido y esquema expositivo ciertamente comparte las características de la tradicional mirada etnográfica-arqueológica mexicana, también es posible encontrar las preocupaciones y anhelos de las comunidades en los museos comunitarios (por ejemplo, los continuos conflictos de lindes). Por otro lado —tal como se afanan en afirmar los responsables de su gestión desde el propio INAH— se podría considerar que el museo comunitario es en exclusiva una manifestación comunitaria, y que las comunidades han decidido identificarse con el prestigioso pasado prehispánico y con el discurso museográfico dominante (¿por qué no habrían de identificarse con él si los municipios han tenido, y más en Oaxaca, una participación muy activa en la vida nacional?).

Pero quizás la mirada más fidedigna que podemos lanzar al museo comunitario sea, al fin y al cabo, el de una arena política, un marco de negociación entre instituciones y comunidades por el control del patrimonio y la discusión de identidades. Quizás entonces los museos indígenas oaxaqueños no logren cumplir las expectativas de muchas miradas prestas a encontrar siempre en las comunidades indígenas el antagonismo a la vida nacional y a los modelos occidentales. Quizás de eso trate y de eso haya tratado siempre: de unas comunidades indígenas capaces de beneficiarse y de actuar políticamente, también en lo que respecta a las constantes expectativas que se vierten sobre ellas.

### Capítulo 3: Nueva Zelanda<sup>427</sup>

Dentro de la historia humana de exploración y colonización, Nueva Zelanda ha representado generalmente un último capítulo. Enclavado en las regiones más meridionales del Pacífico fue uno de los últimos grandes territorios en ser habitados por el ser humano. No fue sino hasta alrededor del siglo XII, y tras poblar la práctica totalidad de las islas de Oceanía, cuando llegaron a sus costas los formidables navegantes austronesios y polinesios. Sus descendientes, aislados ya del gran tronco polinesio y enfrentados al peculiar medio biofísico de las islas, desarrollarían una compleja sociedad y cultura que conoceríamos con el nombre de maorí<sup>428</sup>. Cientos de años después, en otra gran empresa de exploración y colonización —la que los estados europeos llevaron a cabo

---

<sup>427</sup> Los documentos y fuentes usados en este capítulo responden a una estancia de investigación en el departamento de *Museum and Heritage Studies* de la *Victoria University of Wellington*, Nueva Zelanda. Incluyen investigación museológica en el propio *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* (abreviado en adelante como *Te Papa* o, para las citas bibliográficas, como MNZTPT) y numerosas entrevistas a los especialistas, curadores y demás personal maorí del museo nacional, así como de otros museos del país y de Australia. Entre los documentos y fuentes administrativas gran parte se pueden encontrar en la página web del *Te Papa*: [www.tepapa.govt.nz](http://www.tepapa.govt.nz), “*Kete intranet Resources for Understanding Biculturalism at Te Papa*”, en *National Services Te Paerangi Resource Guides*, y en la *National Library of New Zealand*: <http://natlib.govt.nz>. Respecto a las imágenes existe cierta restricción para fotografiar los *taonga*, como explicaremos más adelante, por lo que podrían echarse de menos reproducciones de objetos mencionados a lo largo de la argumentación. Cuando ha sido posible se han utilizado imágenes tanto de la propia colección del *Te Papa*, como de la *Alexander Turnbull Library* o de la *New Zealand National Library*, así como de otros lugares que puedan ilustrar la situación del nuevo museo. Se ha intentado respetar en lo posible la terminología maorí, no sólo debido a un respeto a la fidelidad cultural sino también a la literatura académica desarrollada en décadas recientes. Dicha terminología aparecerá en cursiva. Para una explicación más extensa de ella, que no entorpezca el texto, me remito al glosario que se incluye al final del presente trabajo, en el Anexo 6.2.

<sup>428</sup> La palabra maorí, o *māori* en su exacta transcripción, significa literalmente *ordinario* y es en sí misma un producto de la colonización. No tenía sentido ni uso antes de la llegada de los europeos pues no existían *terceros* frente a los que definirse (Cook en su primer viaje los denominaría elocuentemente como “indios”). Más fiel sería la imagen de la existencia previa de un complejo sistema de filiaciones y parentescos, con la *iwi* o tribu como unidad política fundamental. Los diferentes grupos compartían un idioma y cultura común de norte a sur de las islas, pero era la competencia por el medio basada en un complejo sistema de tabúes (*tapu* en su derivación maorí) su auténtico *motor de la historia*, y causante del desarrollo de la dinámica cultura maorí, tal como han apuntado numerosos autores y como no dejaremos de insistir en las páginas siguientes.

entre los siglos XVI y XIX— Gran Bretaña se convertía en el postrer líder exploratorio y Nueva Zelanda, a su vez, en el último gran territorio en ser descubierto y colonizado.

A pesar de su retraso, o quizá precisamente por ello, Nueva Zelanda ha sido considerado en numerosas ocasiones como el “laboratorio social del mundo”. Ya en el siglo XIX promulgaría una serie de avanzadas medidas liberales que despertarían el interés internacional: primer país en el mundo en otorgar el sufragio femenino universal en 1893, en dotar de pensiones a los mayores de 65 años en 1898, así como en obtener la jornada laboral de ocho horas. A día de hoy supone un espacio privilegiado para el estudio de los procesos de descolonización por el considerable tamaño, la agencia y la visibilidad de la población maorí, así como por una historia de colaboración dentro del relativamente simple esquema bicultural de la nación neozelandesa. En el tema que nos atañe, la relación entre patrimonio y comunidades indígenas, Nueva Zelanda muestra uno de los ejemplos más avanzados de empoderamiento cultural indígena en un museo; habiendo conseguido las comunidades maoríes una fuerte posición de autoridad en la manera en que su propia cultura y patrimonio son presentados.

En el siguiente capítulo analizaremos la manera en que el pueblo indígena neozelandés consiguió convertir el museo nacional, institución de indeleble ligazón al proceso colonizador, en un producto de la descolonización y en un lugar privilegiado para avanzar en el proceso de afirmación de su soberanía. Para ello, primero aportaremos una breve semblanza histórica que esboce la construcción de la nación neozelandesa, asentada sobre un proceso colonial que obligó a la confluencia entre (y construcción de) dos culturas: la indígena maorí y la europea-británica. Haremos hincapié en el relato existente de una nación “bicultural” que se materializa en el Tratado de Waitangi. Posteriormente estudiaremos cómo el proceso de “descolonización” interna en el que la sociedad neozelandesa se vio inmerso en los años setenta desembocó —previa crítica a su eurocentrismo y monoculturalismo— en una transformación de los museos en instituciones declaradamente “biculturales”. Dentro de este esquema dual analizaremos en detalle la concepción museística maorí desarrollada para el cuidado, gestión y exhibición de sus objetos. Y, para terminar, nos centraremos en el estudio pormenorizado del museo nacional neozelandés, el *Te Papa*, auténtica punta de lanza en el proceso de descolonización, negociación y gestión del patrimonio entre el pueblo maorí y el estado.

### 3.1.- Dos culturas, una nación: *Pakeha* y maoríes en el proceso de construcción nacional neozelandés

“If there is anywhere in the post-colonial world where two cultural worlds truly live engaged life alongside each other, it’s in New Zealand”.

Simon Schama<sup>429</sup>

Las políticas culturales y los museos han de ser entendidos en sus contextos históricos, tanto particulares como internacionales. La historia de Nueva Zelanda, aunque breve, ha sido en muchos sentidos traumática, y sus resultados siguen formando parte del debate político y, por supuesto, museístico. Su análisis nos permitirá no solo una oportuna comparación con el caso particular de los museos mexicanos —dentro del debate ya global sobre las relaciones entre pueblos indígenas y museos— sino que también nos pondrá frente a frente con otro modelo de colonización, de gestión de la diversidad cultural o étnica y, en definitiva, de concepción de *lo político*.

Es bien sabido como la llegada del Capitán Cook en el año 1769 tiene un efecto fundacional para el imaginario político neozelandés: suponía el primer encuentro entre dos culturas llamadas a formar una nación. Este episodio de génesis nacional (el lector sabrá encontrar otros modelos análogos en la exploración europea) culminaría en 1840 con la firma del Tratado de Waitangi. En ese lapso de tiempo las poblaciones maoríes habían entrado en estrecha relación con los nuevos pobladores y abrazado con fervor el comercio y las tecnologías europeas. Los grupos maoríes fueron actores políticos claves, que por lo general trataron de mejorar su posición y su prestigio (*mana*) frente a otras tribus. Sería en Waitangi cuando finalmente se estableció una relación *de iure* entre la corona británica y las tribus o *iwi* maoríes, quienes supuestamente cedieron la soberanía del territorio a cambio de derechos especiales y cierto grado de autogobierno<sup>430</sup>. El Tratado suponía en el plano simbólico la más clara escenificación del pacto social con el

---

<sup>429</sup> SCHAMA, Simon, “Behold, Newstralia”, en *BBC News Magazine*, 9/04/2010, [En línea], última vez consultado 12/02/2015, url: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/8612287.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8612287.stm).

<sup>430</sup> Es necesario conocer una mínima historia de los conceptos maoríes para comprender en su totalidad la historia y la museística neozelandesa. Para una problematización y definición más extensa del concepto de *iwi* consúltase el Glosario, Anexo 6.2.



que emergía la nación neozelandesa, de facto convertía a Nueva Zelanda en la última gran colonia británica.



Imagen 3.1 Moneda neozelandesa conmemorativa del Tratado de Waitangi. Aparecen el jefe Tamati Waka Nene y el capitán William Hobson sobre el fondo de la corona británica. “Waitangi” Proof Crown, <http://collections.tepapa.govt.nz/Object/108629>, 1935, England, by Royal Mint. Te Papa (NU004533)

Por los próximos 150 años Waitangi se volvió un vórtice nacional de mitos y significados, de controversia y santidad. Historiador tras historiador ha venido a describir la escena de Waitangi, hasta tal punto de convertirse en un cuadro central de la memoria colectiva neozelandesa comparable a —dice Belich— “la natividad de Jesús para los cristianos o la llegada de los padres fundadores para los norteamericanos”<sup>431</sup>. Es inútil tratar de abarcar aquí la extraordinaria importancia que ha tenido, y sigue teniendo, dicho documento en la vida política neozelandesa; hasta tal punto considerado un credo político y un pacto sagrado nacional que el debate sobre derechos culturales y las reclamaciones históricas se ha convertido en un mero ejercicio de hermenéutica que rara vez se atreve a sobrepasar sus márgenes<sup>432</sup>. Baste adelantar aquí cómo la conceptualización y la

<sup>431</sup> Véase BELICH, James, *Making Peoples...*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>432</sup> El Tribunal de Waitangi llegó a afirmar cómo “el acercamiento maorí al Tratado implicaría que su *wairua* o espíritu es algo más que lo que puede indicar una construcción literal de las palabras concretas empleadas. El espíritu del Tratado trasciende la suma total de las palabras escritas que lo componen y coloca fuera de lugar las interpretaciones estrictas o literales (...) el Tratado de Waitangi ha de ser considerado siempre y será aplicado a las circunstancias a medida que se produzcan de forma que se cumpla su espíritu y verdadera intención”, *Report, Findings and Recommendations of the Waitangi Tribunal on the*

estructura expositiva del actual museo nacional estará estrictamente informada por el ordenamiento emanado ya en el Tratado de Waitangi<sup>433</sup>.

Tras la firma del tratado, la creciente competencia por el territorio finalmente derivó en cruentos conflictos tanto entre tribus como contra los *Pakeha* por la posesión de tierras, problema transversal y central durante toda la historia de Nueva Zelanda<sup>434</sup>. Los inmigrantes europeos, principalmente ingleses y escoceses, se asentaron con rapidez en las islas; pasando de una voraz economía extractiva, a un modelo agroexportador dirigido principalmente a proveer de materias primas a Gran Bretaña. Modelo éste que llegaría a perdurar —en mayor o menor medida unido por un lazo colonial— hasta bien entrado el siglo XX<sup>435</sup>. La celeridad del proceso de asentamiento y colonización que se dio en Nueva Zelanda no conocía precedentes, habiendo entrado en el tablero internacional inmersa en la frenética estela que dejaba una Gran Bretaña en plena expansión capitalista e imperialista. Por el camino, las tribus maoríes fueron perdiendo sus territorios, así como vieron erosionarse sus tradiciones, su cultura y su lengua.

---

*Application... on Behalf of the Te Atiawa Tribe in Relation to Fishing Grounds in the Waitara District*, Wellington, 1983. Citado en MCKENZIE, Don, *Bibliografía y sociología de los textos*, Ed. Akal, 2005, p. 137.

<sup>433</sup> Los debates e interpretaciones sobre el Tratado son interminables y se multiplican ante la evidencia de que el escrito, realizado tanto en idioma maorí como inglés, posee variaciones sustanciales e interesadas entre las dos versiones. ¿Fue un engaño a los maoríes? ¿acaso una imposición? ¿o simplemente un contrato incumplido? Pero a la vez, y a pesar de los debates, nadie cuestiona el tratado en cuanto que Carta Magna neozelandesa; no en calidad de documento histórico de importancia pasada más o menos agotada, sino más bien como terreno de juego capaz de encauzar, aún actualmente, las diferentes sinergias políticas. Para seguir dando efecto al documento se constituyó en 1975 el Tribunal de Waitangi. Existe una gran bibliografía al respecto, véase KĀWHARU, I. H. (ed.), *Waitangi: Maori and Pakeha Perspectives on the Treaty of Waitangi*, Oxford University Press, 1989.

<sup>434</sup> *Pakeha* o *Pākehā* es la palabra maorí que designa a todo aquel descendiente de europeo en Nueva Zelanda, a veces directamente referido a todo aquel “no maorí”. A pesar de un discutido posible origen etimológico de carácter despectivo lo cierto es que ha sido de uso común (incluso oficial) durante toda la historia de Nueva Zelanda, desde el Tratado de Waitangi hasta los más actuales censos. Algunos políticos han propuesto incluir “neozelandés” (*New Zealander*) como una categoría étnica. Historiadores como Michael King han aseverado que los *Pakeha* son “el segundo pueblo indígena de Nueva Zelanda”. La categoría “NZ European or Pakeha” fue reducida en un reciente censo simplemente a “New Zealand European”, lo que fue criticado por algunos académicos en tanto muchos *Pakeha* no se identificaban a sí mismos como europeos. Todo ello nos da una idea y nos introduce en los debates identitarios en Nueva Zelanda. “Statistic New Zealand”, *Draft Report of a Review of the Official Ethnicity Statistical Standard: Proposals to Address the “New Zealander” Response Issue*, Wellington, 2009.

<sup>435</sup> Nueva Zelanda combatió con fervor bajo el mando de Inglaterra en las dos guerras mundiales, e incluso llegaría a apoyarla sin fisuras en el conflicto de las Malvinas. Solo la entrada de Inglaterra en la Comunidad Económica Europea en el año 1973, con la consecuente bajada en el número de exportaciones, llevaría a Nueva Zelanda —que hasta entonces se había considerado a sí misma como una “Better Britain”— a variar su relación con la Madre Patria y reorientar su mercado hacia otros territorios. Comenzaría entonces el periodo de descolonización que incluía diversificación económica, mayor independencia en política exterior, y a lo que nuestro tema atañe, la forja de una identidad nueva en la que población maorí tenía mucho que decir y que demandar.

Al igual que en otros antiguos espacios coloniales, en Nueva Zelanda la historiografía ha incidido sobremanera en el trauma que supuso el periodo colonial para el pueblo maorí. Lejos de negar este hecho, recientemente algunos historiadores han llegado a cuestionar el verdadero impacto, omnímodo e implacable, que se supone al proceso colonizador; señalando cómo en ocasiones se ha tendido a desestimar la respuesta de los maoríes —de resistencia, pero también de colaboración— hacia la colonización británica<sup>436</sup>. Así parece probarlo una mirada histórica más atenta, que indague en las principales acciones maoríes en la naciente historia neozelandesa: persistentes litigios por las tierras desde fecha tan temprana como 1850; la tenaz y eficaz respuesta bélica en las guerras de la décadas de 1840 y 1860; los primeros movimientos pantribalistas (el más conocido sería “King movement” donde un conjunto de tribus eligieron en 1858 a un rey que pudiera aunar en su figura los esfuerzos de su pueblo); el establecimiento de cuatro asientos exclusivos para diputados maoríes en el parlamento nacional en 1867; y, en lo que a nuestro tema de estudio respecta, una amplia participación de los maoríes tanto en exhibiciones internacionales (comenzando por la seminal del Palacio de Cristal en 1851) como en la gestión del patrimonio nacional a través de la constitución de las primeras instituciones museísticas del país, como explicaremos a continuación.

Nueva Zelanda entraba a finales del siglo XIX en el proceso de construcción y definición nacional. Museo, patrimonio y antropología, también nacientes, serían claves en él. El elemento maorí jugaba un papel esencial, no por suponer el principal pero sí el ingrediente más original de la mezcla neozelandesa. Diferentes instituciones, ayudadas en ocasiones por los propios maoríes, comenzaron a cooptar y coleccionar elementos de su cultura para crear parcelas de singularidad dentro del marco de los dominios británicos<sup>437</sup>. Comenzaba ahora, en un recorrido semejante al que hemos visto para el caso de Oaxaca, un camino de ida y vuelta en el proceso de construcción del patrimonio e imaginario maoríes.

---

<sup>436</sup> “La Sociedad māori se dobló pero no se quebró bajo el peso de Europa, aun cuando el peso se habría de multiplicar gracias a su propia agencia”, [la traducción es nuestra], BELICH, James, *Paradise Reforged: A History of the New Zealanders from the 1880's to the year 2000*, Penguin, Auckland, p. 392.

<sup>437</sup> Para un estudio en profundidad de la relación entre patrimonio, museos y maoríes en Nueva Zelanda véase McCARTHY, Conal, *From Curio to Taonga: A Genealogy of Display at New Zealand's National Museum, 1865 – 2001*, Tesis de doctorado, Museum and Heritage Studies, Victoria University, Wellington, 2004.

Ambos, patrimonio e imaginario, estuvieron a su vez condicionados por mitos de carácter colonial tales como el de “harmonía racial” o la “inexorable desaparición de la raza maorí”. Debido tanto a las continuas demostraciones de la capacidad de agencia indígena, como a un afán de diferenciarse positivamente frente a otras colonias inglesas — especialmente de la vecina Australia—, y una vez dejadas atrás las cruentas guerras de mediados de siglo, Nueva Zelanda elaboró un discurso nacional de armonía racial, en el que los maoríes eran presentados (blanqueados) en tanto “brown brittons”<sup>438</sup>. Esto es, los mejores indígenas del imperio británico, con los que habría mantenido tan modélica relación que era de sospechar, bajo las teorías racialistas entonces tan en boga, que ambos —ingleses y maoríes— poseían una ascendencia aria común<sup>439</sup>. Pero tan digno componente racial no conseguía ocultar el aparente declive demográfico que sufría la población indígena, del que surgiría el mito del “impacto fatal de la civilización” y con él la visión del maorí como una “raza moribunda”. Su desaparición no habría de afectar al interesado componente de originalidad cultural que la noble raza maorí aportaba en las islas, pues aunque reducido a una especie de “destello dorado”, éste vendría a mejorar la raza británica. Era la visión del Ministro de Asuntos Indígenas neozelandés, William Herries, durante la década de 1910:

---

<sup>438</sup> “Entendemos imagen mental en el sentido de Gombrich no como “una voluntad de forma sino mejor una voluntad de (conformar) hacer conforme”, GOMBRICH, Ernst, *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Londres, 1994, p. 61. Existen otros estereotipos maoríes que se superponen a lo largo de la historia, Belich los estableció en torno a una didáctica gama de colores: el “Green māori” (aquel que vive en armonía con la naturaleza y con sus vecinos, en contraposición de la depredación colonialista), el “Red māori” (coincidente con otros grupos indígenas de salvajes, sangrientos, caníbales y dados a la guerra —caracterizada por la *haka*— y a la venganza —*utu*—); y por último el relativamente benigno “White māori” aquel que ha sido blanqueado o civilizado. Véase BELICH, James, *Making Peoples... op. cit.*, p. 125 y ss.

<sup>439</sup> En 1885 aparece la obra clásica de Edward Tregear titulada “The Aryan Maori”, Tregear fundaría pocos años después la influyente “Polynesian Society” que se encargaría de difundir esta teoría, muy cuestionada incluso por sus contemporáneos, pero de una utilidad cultural innegable. En ella se establecía el origen común maorí con los europeos del norte, británicos incluidos. Curiosamente aparece un fenómeno similar y coetáneo en América Latina, con la publicación en 1871 de “Les Races Aryennes du Pérou”, de Vicente Fidel López, ambas claramente influidas por los trabajos del lingüista Max Müller en la India. El antropólogo, director de museo, y político maorí Sir Peter Buck también sería un arianista convencido tal como refleja su conocida obra “Vikings of the Sunrise”. En su faceta política (las visiones *indianistas* más extremas lo acusaron de colaboracionista, en maorí *kupapa*) alentó la adopción nacional de motivos culturales maoríes dado “el hecho de que las tradiciones maoríes son las tradiciones de nuestro país, y son tan suyas como mías”, BUCK, Peter y NGATA, Apirana, *Na to Hoa Aroha, from your dear friend, Volume 1: the correspondence of Sir Apirana Ngata and Sir Peter Buck, 1925-50*, Auckland University Press, 2013, pp. 178 – 180.

“Miro hacia adelante, dentro de cien años o más, hacia un tiempo en el que ya no tendremos maoríes, pero sí una raza blanca con el destello dorado de la más distinguida entre las razas de color que existen en el mundo”<sup>440</sup>.

Esta visión afectaría de una manera decisiva al proceso de patrimonialización de la historia y cultura material de los maoríes, pues ante su inminente desaparición, apremiaba la colección y estudio de su cultura material. En un informe del año 1915 el director del por entonces denominado *Dominion Museum* —antepasado del Te Papa— Augustus Hamilton, apuntaba en este sentido:

“Fue muy desafortunado que el Museo Nacional estuviera en sus primeros veinte años tan fuertemente inclinado a cuestiones de geología; Rocas, minerales y fósiles pueden ser coleccionados en cualquier momento, mientras que, por otro lado, la fauna y flora autóctonas de Nueva Zelanda, así como los modos de pensamiento de los pueblos maoríes comenzaban a desaparecer rápidamente debido al contacto con los asentamientos europeos”<sup>441</sup>.

Hamilton hace referencia al anterior y primer modelo de museo que se dio en Nueva Zelanda, así como en buena parte del mundo occidental. Era este un museo estrictamente académico, vinculado a sociedades privadas, y volcado en el estudio científico-universal englobado bajo el abarcador concepto de *historia natural*<sup>442</sup>. La fundación de las primeras

---

<sup>440</sup> No podemos denominar a William Harris como un visionario precisamente ya que, como veremos, poco menos de cien años después tendría lugar el denominado “Māori Renaissance”. “I look forward for the next hundred years or so, to a time when we shall have no Maories at all, but a White race with a slight dash of the finest coloured race in the World”. Citado en STOKES, Evelyn, “A History of Tauranga County”, Palmerston North, 1980, p. 313. [La traducción es nuestra].

<sup>441</sup> “It was unfortunate that the national Museum was so strongly directed towards geology in its first twenty years; as rocks, minerals, and fossils can be collected at any time, while, on the other hand, the land fauna and flora of New Zealand and the modes of thought of the Maori peoples were rapidly disappearing through contact with European settlement”. THOMPSON, J. Allan, “Special Reports: Some Principles of Museum Administration Affecting the Future Development of the Dominion Museum”, *Appendices to the Journals of the House of Representatives*, 33, Government Printer, Wellington, 1915, p. 9. [La traducción es nuestra].

<sup>442</sup> El estricto afán científico, más académico-universal que patrimonio-territorial, del primer *Colonial Museum* neozelandés (posterior museo nacional) estuvo recogido en sus principios fundacionales, dirigidos al estudio general de la *Historia Natural* (aunque, tal como se quejaba Hamilton, la geología tuviera un lugar privilegiado). Así dictaba el principio del memorándum de 1866, año de su creación —nótese la interesante distinción crítica entre “museo científico” y “museo popular” que paradójicamente se volverá en contra de su sucesor, el actual *Te Papa*, cuya más conocida crítica lo calificó como la “MTV de los museos”, precisamente por su excesivo afán popularizador: “One of the most important duties in connection with the geological survey of a new country is the formation of a scientific Museum, the principal object of which is to facilitate the classification and comparison of the specimens collected in different localities during the progress of the survey (...) In this respect a scientific Museum differs from one intended only

instituciones museísticas neozelandesas se dieron bajo este modelo a mediados del siglo XIX (*Auckland Museum* en 1857 y *Colonial Museum* de Wellington en 1865). Pero la urgencia a la que alude Hamilton comienza a responder ya a otro objetivo: la definición de una nación cuyo elemento embrionario —esto es, original— puede estar desapareciendo. El tránsito entre estos dos tipos de museo iría parejo al proceso de institucionalización y profesionalización de la ciencia, en especial de la Antropología<sup>443</sup>. La imagen dominante de la institucionalización de la antropología y del museo, cuya sombra llegaría hasta bien entrado el siglo XX, sería la de un eficaz ingenio colonial dispuesto a desposeer de la cultura a los pueblos maoríes, tal como había hecho con sus territorios y sus recursos. Esta visión no carece de su parte de verdad, en tanto no existieron maoríes en órganos de decisión en dichas instituciones, y en tanto en ocasiones la cultura material maorí fue —literalmente— robada a punta de pistola, como veremos cuando analicemos las demandas a favor de una política bicultural en los museos<sup>444</sup>. De nuevo, sin embargo, la historia revisionista acerca de la interacción indígena con los museos ha venido a poner el acento en la agencia maorí. Algunos ancianos y jefes maoríes, de la misma manera que los pueblos oaxaqueños habían hecho con sus títulos primordiales —como vimos en el capítulo anterior—, donaron voluntariamente sus objetos sagrados o *taonga tuku iho*<sup>445</sup> a las colecciones nacionales para su futura

---

for the popular diffusion of natural science —the former being a record office from which typical or popular Museums can be supplied with accurate information instructively arranged—a method which would prevent their lapsing, as is too frequently the case, into unmeaning collections of curiosities”, “Memorandum Concerning the Colonial Museum”, *Appendix to the Journals of the House of Representatives*, 1866 Session I, D-09, p. 3.

<sup>443</sup> MCCARTHY, Conal, *Exhibiting Māori: A History of Colonial Cultures of Display*, Te Papa Press, Wellington, 2007. Para el mismo proceso en el marco latinoamericano véase BUSTAMANTE, “La institucionalización de las ciencias...”, *op. cit.*

<sup>444</sup> Dentro de la relación entre maoríes y museos conviene aquí recoger, por temprana y desconocida, la anécdota que incluye Edward Tregear, notable académico neozelandés de la cultura maorí y relevante político, en una de sus obras: “Un anciano jefe maorí fue llevado por un amigo europeo a una Galería de Arte, y la primera cosa en la que el maorí puso su atención fue una réplica de la Venus de Milo. Extasiado, no pudo ser inducido a despegarse de ese modelo de femenina perfección en las formas. Atendió a sus simétricas proporciones desde cada punto de vista, no pudo ser arrancado de allí hasta que, con la caída de la noche, la paciencia de sus amigos se agotó. El mismo tipo de impresión le sobrevino cuando conoció el Discóbolo, el Gladiador Moribundo, o el Apolo Belvedere. Su ojo, entrenado para reconocer la fuerza y la gracia en la forma humana, rindió por completo homenaje a las obras maestras de la antigüedad. Y no sólo fue la escultura lo que deleitó a este amante natural del arte. En una pinacoteca el ojo del maorí puede ser confiado a elegir la fidelidad en el dibujo o la exactitud en el color, donde un europeo no cultivado erraría de seguro, y donde incluso un discípulo cultivado de alguna de estas escuelas caprichosas podría llegar a conclusiones desacertadas, gracias a la deformación de su entrenamiento o de sus principios. Era aquel sentido de proporción y “equilibrio” lo que dotaba a su propia gran obra el más alto de los valores, casi un “valor artístico”, hablando en términos prácticos”, TREGEAR, Edward, *The Maori Race*, A.D. Willis printed and Publisher, Wellington, 1904, p. 13, [La traducción es nuestra].

<sup>445</sup> *Taonga Tuku Iho* o tesoros patrimoniales.

preservación. Otros autores han analizado intentos maoríes de crear instituciones culturales paralelas al museo<sup>446</sup>.

En definitiva, los maoríes se sumergieron en un diálogo con la antropología como una estrategia de reunir las semillas para una futura cosecha. Sus símbolos y objetos constituyeron una parte fundamental de las primeras exhibiciones coloniales y colecciones museísticas, nacionales, así como de la industria del turismo y de las campañas migratorias. Las representaciones sobre los indígenas y las auto-representaciones indígenas se amalgamaban así, desde fecha muy temprana, en el núcleo del proceso de la construcción nacional de un marco originalísimo, el neozelandés, que necesitaba encontrar su lugar en el mundo<sup>447</sup>.

Sea como fuere, en este proceso de construcción del patrimonio, la tendencia estaría llamada a invertirse unas décadas después, y aquellas idiosincrasias culturales creadas en el proceso de construcción nacional decimonónico serían posteriormente reapropiadas por los grupos indígenas. Un préstamo cultural que un siglo después sería reclamado amargamente, como veremos en el capítulo posterior; pero en cuyo origen, los grupos indígenas, lejos de haber sido simplemente *saqueados* simbólica o culturalmente por el Estado, fueron parte activa en el proceso de construcción nacional que alumbró el ocaso del siglo XIX.

Una vez dejado atrás el siglo XX, la población maorí comenzó a superar la crisis demográfica provocada por la llegada de europeos. Con el aumento notable de su población —multiplicada por dos para 1936— comenzaría un resurgir cultural maorí. En él jugó un papel fundamental un grupo de jóvenes, una élite maorí educada en instituciones europeas, agrupada en el denominado como *Young Maori Party*<sup>448</sup>. Líderes

---

<sup>446</sup> Es el caso de Hirini Moko Mead que acertadamente ve en la *marae*, la gran institución social y cultural maorí, ciertas funciones de colección y exhibición. No obstante, en Nueva Zelanda actualmente se realizan continuas exposiciones de los *taonga* u objetos ancestrales de las tribus dentro de los recintos de la *marae* o *wharenui*. Véase MEAD, “Indigenous models...”, *op. cit.*

<sup>447</sup> La construcción y exhibición de patrimonio no se realizó solo con la vista “hacia adentro”, también sirvió para darse a conocer. El mejor ejemplo de esta función fueron las exposiciones internacionales en las que Nueva Zelanda, en tanto colonia “aislada”, buscaba visibilidad, atraer inmigrantes y colocar sus productos en el mundo. La presencia de artefactos (y en ocasiones personas) maoríes fue una constante que comenzó a definir Nueva Zelanda frente al mundo.

<sup>448</sup> Expresaba ya en 1904 Edward Tregear una opinión que refleja muy bien el espíritu de ese tiempo: “Some of the natives resemble cultured Europeans; highly educated, well mannered, well dressed, they belong to a class that all over the world is above nationality”, en TREGEAR, *op. cit.*, p. 2.

como Apirana Ngata (primer graduado y principal político maorí por aquella época), James Carroll, Maui Pomare, o el antropólogo Peter Buck, mediante una estrategia denominada como de *cooperación subversiva*, conseguirían algunas importantes concesiones: el autogobierno en determinadas zonas (*Māori Council Act* de 1900); el establecimiento de granjas maoríes por todo el país; una sensible disminución en la venta de tierras a europeos; la creación en 1926 de la decisiva *School of Maori Arts and Crafts* (fundamental en el proceso de revival del gran arte maorí de la talla en madera), la protección al patrimonio maorí (*Māori Antiquities Act* de 1901<sup>449</sup>) así como la participación activa—incluso en ocasiones excedida—de los maoríes en las dos guerras mundiales<sup>450</sup>. Mientras los *Pakeha* enarbolaban la retórica de la asimilación, los maoríes comenzaron a adquirir organizaciones propias en educación, cultura, religión o desarrollo. Dicho movimiento, criticado en tanto *colaboracionista* por la historiografía posterior y los nuevos movimientos maoríes, puso el acento en la colaboración y el compañerismo bicultural, para, al mismo tiempo, luchar por mejorar la posición de los maoríes y conservar sus tradiciones<sup>451</sup>. Este modelo político tendrá una gran influencia en la constitución del moderno museo nacional, como se habrá de notar en ulteriores apartados.

Durante la primera mitad del siglo XX Nueva Zelanda vio estrecharse el lazo colonial que le unía a Gran Bretaña. Sus soldados, incluidos maoríes, lucharon en las dos guerras mundiales con el fervor y aplicación de un hijo predilecto. Al finalizar ambas algo había cambiado. El declive del imperio inglés dio paso al periodo de la historia mundial que se conocería ampliamente por descolonización. En el caso neozelandés había un triple

---

<sup>449</sup> La *Maori Antiquities Act* de 1901 prohibía la exportación de artefactos maoríes más allá de sus fronteras. Dicha ley responde a la fundamental transformación que sufriría el museo en aquellos años, al que ya hemos hecho alusión, era el cambio de una concepción universal del patrimonio a otra más local o territorial. Tal cambio vendría a consolidarse a mediados del siglo XX con una de las principales demandas de la Nueva Museología: los museos debían desarrollar colecciones relevantes para la comunidad local.

<sup>450</sup> Durante las dos guerras mundiales se formaron batallones exclusivamente formados por maoríes, que se ganaron el respeto de sus colegas *Pakeha* y británicos. No obstante fueron los más condecorados entre todos los neozelandeses.

<sup>451</sup> Para la conservación de las tradiciones maoríes, sus propios miembros actuaron desde dentro de la disciplina de la Antropología, justificando, por ejemplo, la existencia de tribus en tanto motor de cambio de la cultura maorí. Contra las visiones afines a los *Museum Studies* que ligan indefectiblemente el colonialismo, museo y antropología hay que reivindicar a estas figuras maoríes que tejieron una solida urdimbre entre política y Antropología; y optaron, no sólo por la aceptación maorí de las normas Europeas de administración y civilización, sino también por el mantenimiento de los aspectos mas relevantes de la cultura y tradición indígena. Véase MCCARTHY, Conal, “Empirical Anthropological Advocating Cultural Adjustments”: The Anthropological Governance of Āpirana Ngata and the Native Affairs Department”, en *History and Anthropology*, vol. 25, Issue 2, Routledge, 2014, pp. 280 – 295.



trabajo que realizar, hecho que usualmente ha derivado en una confusión en la utilización de dicho término: existía una colonización “desde fuera”, la que unía a Nueva Zelanda con Gran Bretaña, en tanto colonia primero y dominio después, y que vendría a deshacerse a partir de los años setenta. Una colonización “hacia fuera”, la que había llevado a Nueva Zelanda a tutelar una buena parte del Pacífico (Islas Cook desde 1890, Niue 1901, Samoa Occidental desde 1914 o las Islas Tokelau desde 1925); y, finalmente, la colonización “hacia dentro”, aquella que había afectado a la población maorí, le había arrebatado sus recursos y tierras y, para finales del siglo XX, la había convertido en una minoría social discriminada en términos culturales, políticos y económicos.

Solo nos es posible aquí el bosquejar la más resumida historia sobre la construcción nacional neozelandesa<sup>452</sup>. Baste recapitular aquí, como hace Conal McCarthy, tres singularidades en la historia de las islas. Primero, el papel central del Tratado de Waitangi que otorga a los maoríes la condición de *Tangata Whenua* o “gente de la tierra”, en contraposición a los recién llegados *Tangata Tiriti* o “gente del tratado”. Segundo, la importancia del gobierno central y de sus instituciones en realizar reformas modernizadoras en el terreno social. Y, por último, la constante interacción histórica entre ambos grupos, *Pakeha* y maoríes<sup>453</sup>. Añadiremos una más en forma de paradoja: la construcción nacional neozelandesa, forjada en base a una constante y dramática pugna entre dos esferas culturales supuestamente dadas: la europea y la maorí, desarrollaría un discurso de identidad nacional basado precisamente en la convivencia ejemplar y no problemática entre estos dos grupos. Ambos procesos, construcción e imaginario nacional, fueron alentados tanto por *Pakeha* como por maoríes.

---

<sup>452</sup> Para una ampliación sobre la historia de Nueva Zelanda nos remitimos a las siguientes obras: BELICH, *Making Peoples...*, *op. cit.*; BELICH, *Paradise Reforged...*, *op. cit.*; KING, Michael, *The Penguin History of New Zealand*, Penguin, Auckland, 2003; y BYRNES, Giselle, *The Waitangi Tribunal and New Zealand History*, Oxford University Press, Auckland, 2004.

<sup>453</sup> Véase MCCARTHY, Conal, *Museums and Māori. Heritage professional indigenous collections current practice*, Te Papa Press, Wellington, 2011, p. 8.

### 3.1.2. Devolviendo el préstamo: descolonización, patrimonio y renacimiento maorí

“Hold fast to your *maoritanga*!”

James Carroll<sup>454</sup>

Desde las obras clásicas de Malinowski y Mauss, el intercambio de regalos o dones, emanado de las sociedades del Pacífico, ha supuesto uno de los grandes temas sobre los que ha gravitado buena parte de la literatura antropológica. El intercambio de objetos como mecanismo de obtención de logros sociales más o menos amplios fue una institución esencial también en las sociedades maoríes. Dentro de este engranaje social destacaba el principio de *utu*, de compensación o de reciprocidad, donde cada entrega de un obsequio ocultaba un estricto sistema de obligaciones, que demandaba al remitente el compromiso de devolver otro de igual o superior valor. Dicho mecanismo ocultaba el fin de afianzar lazos sociales entre grupos diferentes a través del *mana* o prestigio adquirido. Los objetos que gozaban de un especial aprecio (denominados como *taonga*) al igual que las personas, eran susceptibles de adquirir *mana*; no tanto en virtud de unas grandes cualidades estéticas o materiales, sino precisamente por haber estado expuestos a ese complejo sistema de reciprocidades, o, dicho de otra manera, por haber tenido una amplia vida social. El valor de un *taonga*, por tanto, no estaba tanto en su posesión, si no en su regalo o intercambio<sup>455</sup>.

Es demasiado tentador no apreciar dentro de este esquema el simbólico camino de ida y vuelta que recorrió el patrimonio maorí durante la historia de Nueva Zelanda. Éste fue adquirido, cooptado y resignificado por las instituciones estatales durante el siglo XIX y buena parte del XX. Como muchos autores han señalado, la colección y exhibición de objetos maoríes —utilizados como símbolo de la alianza nacional emanada de Waitangi, o como exóticos elementos distintivos con los que darse a conocer en el exterior—

---

<sup>454</sup> “¡Agarraos fuerte a vuestra cultura maorí!” solía exclamar el político James Carroll, primer maorí en ocupar un ministerio del gobierno neozelandés en 1899. Citado en HILL, Richard, S., *State Authority, Indigenous Autonomy. Crown-Maori Relations in New Zealand / Aotearoa 1900-1950*, Victoria University Press, Wellington, 2004, p. 147.

<sup>455</sup> Véase por ejemplo TAPSELL, Paul, “The flight of *Pareraututu*: an investigation of *taonga* from a tribal perspective”, en *Journal of the Polynesian Society*, vol. 106, n. 4, diciembre 1997, p. 357.

respondía substancialmente a una expresión del poder europeo. Pero dicho proceso fue al mismo tiempo, y en contrapartida, un ejemplo de agencia maorí, una estrategia consciente y racional basada en la adquisición de prestigio. Efectivamente, de la misma manera que respondieron con una aplicación mayor aún que la de sus compatriotas a la llamada a combatir al lado de Inglaterra en las dos guerras mundiales, los maoríes alentaron la utilización de sus elementos culturales por los *Pakeha*, permitiendo que sus objetos se convirtieran, a través de la colección y exhibición en las vitrinas del museo, en símbolos de la nación neozelandesa<sup>456</sup>. En este proceso los objetos, fueron estudiados, viajaron, fueron dotados de diferentes significados<sup>457</sup> —mutando de especímenes a curiosidades, de artefactos a objetos de arte—, fueron valorados y visibilizados en la gran plataforma de los museos; en definitiva, adquirieron *mana*.

Pero como en todo recorrido circular, a finales del siglo XX surgieron una serie de transformaciones que vendrían a cambiar radicalmente todo este escenario, permitiendo a los maoríes reapropiarse del patrimonio *enajenado*. Para los años ochenta, las políticas de adquisición de prestigio de un movimiento como el *Young Maori Party*, que fuera antaño admirado por sus contemporáneos, tanto por *Pakeha* como por maoríes, comenzaron a ser vistas como “colaboracionistas”, puestas al servicio de la situación colonial. Al mismo tiempo, si en el año 1900 la población maorí apenas representaba en su punto más bajo, el 5% de la población, una minoría aislada y en ciertos aspectos invisibilizada; para el año 2000 superaba el 15%, y su centralidad en el discurso público era innegable, comenzando a presentar numerosas demandas. Entre ellas, los maoríes empezaron a exigir en cuanto que *comunidad fuente*, la autoridad y propiedad de su patrimonio, reclamando el definitivo retorno de sus bienes culturales. En tanto sus tesoros no serían ya nunca más curiosidades o artefactos antropológicos —sin rechazar

---

<sup>456</sup> Lo cual no evita que la colección y exhibición de material maorí poseyera no solo una clara dimensión colonizadora, sino que en ocasiones directamente se pudiera definir como expolio o robo. Pero aquí nos referimos específicamente a la valoración y estudio antropológico de la cultura maorí que no solo fue apoyada por maoríes contemporáneos, sino muchas veces fue financiada y estudiada por su población. Muchos autores citan multitud de ejemplos al respecto. En una carta del tallador Hurae Puketapu al etnógrafo Eldson Best, quien trabajaba en el anterior *Dominion Museum*, le agasajaba con gran respeto como un “conservador de los trabajos de nuestros ancestros ya desaparecidos”. Entre los años 1919 y 1923 el *Dominion Museum* llevó a cabo una serie de expediciones entre las tribus maoríes en busca de la “cultura clásica maorí”, con una amplia colaboración de políticos, académicos y artistas maoríes. A finales de la década de 1920 el rey maorí Te Rata apoyó también al museo en tanto “preserva y perpetúa las tradiciones de nuestros ancestros”. MCCARTHY, “Exhibiting Māori...”, *op. cit.*, p. 69 y ss.

<sup>457</sup> Es cambio de categoría de un objeto ha sido denominado por James Clifford como “momento taxonómico”. Véase CLIFFORD, *The Predicament of Culture...* *op. cit.*, p. 228.

completamente la prestigiosa categoría de objeto de arte— los objetos maoríes serían entonces (¿volverían a ser?) simplemente *taonga*.

¿Qué había ocurrido en esas décadas para que se diera tal cambio? ¿qué sucedió para que un país autodefinido como “bicultural” llegara en estos años a considerarse como “binacional”? ¿Cómo se reflejó todo ello en la mutación de los objetos contenidos en los museos? Para comprenderlo hay que buscar las causas en las enormes transformaciones a las que se enfrentaron las islas, tanto al exterior como al interior, durante la segunda mitad del siglo XX, proceso que ha sido englobado bajo la amplia noción de *descolonización*.

Hacia el exterior, Nueva Zelanda se tuvo que enfrentar a una dramática transformación que suponía un giro copernicano en su desarrollo histórico: la desvinculación con Inglaterra. La relación entre estos dos territorios había evolucionado nominalmente<sup>458</sup>; de colonia a dominio en 1907, y de dominio a una presumida condición de igualdad, por medio de la adopción del estatuto de Westminster en 1947. Pero de facto Nueva Zelanda seguía poseyendo una relación tanto de sometimiento como de admiración por la Madre Patria dentro del marco de los dominios británicos. Sería con la entrada de Inglaterra en la Comunidad Económica Europea en el año 1973 cuando la separación se haría definitiva. La decisión de acercarse a sus aliados europeos fue percibida en las islas con una mezcla de sentimiento de traición primero, y de orfandad después. Una Nueva Zelanda hasta entonces considerada como hija predilecta, como una “Better Britain”, se veía ahora abocada a una desconocida independencia, a una total autonomía en política exterior y a reorientar su mercado hacia otros territorios. Los procesos globales de descolonización tuvieron en Nueva Zelanda un postrer efecto con la creación de clima internacional propicio al reconocimiento de derechos culturales, territoriales y, en algunos casos, de autonomía, hacia las poblaciones indígenas<sup>459</sup>.

---

<sup>458</sup> Al contrario de lo que se pudiera creer, y de lo que ha proyectado la visión nacionalista, dicha evolución no responde a un simple modelo de “progresiva independencia”, donde poco a poco se habría ido consiguiendo una mayor autonomía hasta alcanzar la plena independencia. Muy al contrario, historiadores como Belich han apuntado incluso a una “progresiva mayor dependencia” (lo que el historiador neozelandés denominaría como *recolonización*) con máximos a mediados del siglo XX, lo cual acentuaría el trauma de una brusca desvinculación con Gran Bretaña, BELICH, James, *Paradise Reforged...*, *op. cit.*, p. 27 y ss.

<sup>459</sup> Sólo señalar aquí la estricta coincidencia temporal entre el nuevo movimiento maorí, crítico con las políticas “cooperación subversiva” de los miembros del *Young Maori Party* a través de la primera mitad del siglo XX; y del movimiento *indianista* latinoamericano contra las anteriores políticas oficiales asimilacionistas e indigenistas.

Hacia el interior del país, la modernización y prosperidad económica posterior a la Segunda Guerra Mundial tornaron a partir de los años setenta —cuando la crisis del petróleo se unió a la del modelo agroexportador neozelandés— en una importante depresión económica. Las medidas tomadas por los gobiernos incluyeron las conocidas recetas de diversificación y desregulación económica, así como una mengua considerable en los servicios sociales y, en definitiva, a un patente retroceso del Estado. Todo este traumático panorama económico afectó enormemente al mapa social neozelandés y, en especial, a los maoríes. Los medios de comunicación, la opinión pública, así como los movimientos de protesta se hicieron eco de una silenciada realidad: muchos maoríes estaban marginados socialmente, tan infrarrepresentados en educación o en determinadas profesiones como sobrerrepresentados en las cárceles<sup>460</sup>. Protestas como la denominada “Marcha por la Tierra” (*Land March*) en el año 1975 y la ocupación de *Bastion Point* en 1977 marcaron un antes y un después en el marco de la política cultural neozelandesa<sup>461</sup>. Las romantizadas relaciones raciales de épocas anteriores daban paso a visiones que subrayaban el conflicto y la diferencia. El fin de la explícita colaboración política entre *Pakeha* y maoríes quedaba materializado en la formación del Partido Maorí (*Mana Motuhake*), desgajado del Partido Laborista, que comenzaría a introducir demandas soberanistas en el debate público de las islas.

Pero el pacto fundacional de Waitangi no se desechaba; al contrario, en el año 1985 su estatus, tanto legal como simbólico, alcanzaría una nueva dimensión cuando el gobierno

---

<sup>460</sup> La población maorí sufrió altas tasas de criminalidad a finales de siglo XX con alrededor de un 50% del total de reclusos en 1985, y un 44% en fecha tan cercana como 1997. THORNS, David, C. y SEDGWICK, Charles P., *Understanding Aotearoa / New Zealand: historical statistics*, Dunmore Press, Palmerston North, 1997, p. 146. Éste hecho ha sido explicado en base a su repentina urbanización, a la pobreza o las prácticas discriminatorias tanto judiciales como policiales. Mientras todo ello parece, en efecto, haber influido, la explicación sobre la que más se ha incidido hace referencia a la pérdida de sus lazos comunitarios y de parentesco, a su *destribalización*, que dio paso a una relajación en los códigos morales tradicionales y a la desestructuración social. Esta visión forma parte de la cultura popular sobre todo a través de la conocida novela de Alan Duff de 1990, *Once were warriors*, también convertida en película. A partir de esta asunción, que comparten grandes historiadores como Belich, se ha dado por sentado, una vez rechazada la integración, que la mejora de condiciones de la población maorí pasa por una reestructuración de sus comunidades en torno a sus valores tradicionales. En ello el museo jugaría un papel esencial, ya que reforzaría la identidad indígena a través de la vuelta a una base cultural sólida. Uno de los principales sostenedores de esta concepción fue precisamente Hirini Moko Mead, uno de los responsables de la exposición “Te Maori” y de la resultante concepción museística maorí.

<sup>461</sup> Algunas manifestaciones recordaban en ocasiones a los más agresivos enfrentamientos raciales en la lucha por los derechos civiles de Estados Unidos, aunque con un nivel bajo de violencia. Las publicaciones de algunos activistas no se andaban con miramientos y clamaban: “White people of any generation have no business being in this country” [los blancos de cualquier generación no tienen nada que hacer en este país]. Citado en BELICH, James, *Paradise Reforged...*, *op. cit.*, p. 479.

dotó de poder al Tribunal de Waitangi —activo desde 1975— para atender a reclamaciones con carácter retrospectivo, lo que llevó a dicha institución a ocupar un papel central en la vida pública neozelandesa. Hubo así un acuerdo general en que los principios del Tratado incluirían “autodeterminación tribal, compañerismo, consulta y protección activa, dentro de un amplio entendimiento de las relaciones entre Maoríes y *Pakeha*”, y sobre ellos debía moverse, en el futuro, el diálogo entre ambos grupos<sup>462</sup>. Con la llegada del cuarto gobierno laborista en 1984 se sancionaría el idioma maorí como lengua cooficial y el biculturalismo como política oficial del Estado, abogando por una “incorporación de personal maorí, modelos maoríes de organización, prácticas sociales maoríes y simbolismo cultural, dentro de las instituciones del estado”<sup>463</sup>.

Otra clave que debe ser señalada de este auténtico *Māori Renaissance* —como fue denominado— es precisamente la crisis de identidad que sufrieron los *Pakeha*. La desvinculación con Gran Bretaña, la influencia norteamericana y asiática, la masiva llegada de inmigrantes de diversas partes del globo, se unieron a la disolución del *compacto británico* —tras la alquimia social que había convertido en británicos por igual a irlandeses, dálmatas o, por supuesto, maoríes— para desafiar abiertamente a las nociones tradicionales de unidad nacional. El imaginario nacional neozelandés había sido proyectado en torno al pacto y convivencia de dos culturas, pero siempre bajo la tutela y el proyecto común de los dominios ingleses simbolizados en la corona británica. La desaparición práctica de este último aspecto conllevó un replanteamiento de los términos del acuerdo y a una revisión del imaginario y de la historia neozelandesa. El lógico cuestionamiento del compacto social británico tras el proceso de desvinculación de la esfera de influencia inglesa, llevó a los propios neozelandeses a la desatinada conclusión de que los maoríes eran la única cultura realmente existente en las islas<sup>464</sup>. Así, se veía

---

<sup>462</sup> DURIE, Mason, *Te Mana Te Kāwanatanga: The Politics of Māori Self-Determination*, Oxford University Press, Auckland, 1998, p. 29.

<sup>463</sup> POATA-SMITH, Evan S., *He Pokeke Uenuku i Tū ai: The Evolution of Contemporary Māori Protest*, en VVAA (Eds), *Ngā Pātai: Racism and Ethnic Relations in Aotearoa/New Zealand*, Dunmore Press, Palmerston North, 1996, p. 108. Citado en BUTTS, David James, *Māori and Museums. The Politics of Indigenous Recognition*, Tesis de doctorado Massey University, Palmerston North, 2002 p. 86. [La traducción es nuestra].

<sup>464</sup> ¿Sería posible que Nueva Zelanda estuviera ahora inmersa en el proceso que las independencias latinoamericanas superaron hace ahora dos siglos, en tanto rechazo a su identidad metropolitana y en una especie de recuperación compensatoria del *alma indígena*? En tanto que “desanglificar”, como “desespañolizar”, en palabras del mexicano Ignacio Ramírez “El nigromante”; significaba a su vez que “la sabiduría nacional se levantara sobre una base indígena”, la profundización en tal comparación —entre la que habría de destacar la aparente ausencia de mestizajes o castas intermedias— queda pendiente para

acentuado —amplificado ahora por años de cultura visual y medios de masas— el préstamo y relevancia de motivos, significados y elementos culturales maoríes, como los únicos genuinamente neozelandeses, en tanto que los de origen europeo remitían a un lazo con Gran Bretaña del que ahora era preciso desprenderse. Pero este impulso en incorporar la cultura maorí a la vida nacional, como parte del discurso nacionalista descolonizador, no solo llegaba tarde sino que habría de enfrentarse a otro tipo de nacionalismo, el que abanderaba ahora una población maorí que aspiraba a la autodeterminación (*tino rangatiratanga*)<sup>465</sup>. Era, de nuevo, una prueba del desplazamiento de la política cultural neozelandesa desde el paradigma de la integración al del *biculturalismo*, adoptado oficialmente a finales del siglo XX.

Esta sísmica reinterpretación de la identidad neozelandesa tuvo en las galerías de los museos sus más sensibles réplicas. Ya en los años sesenta, las mundialmente famosas cabezas reducidas maoríes (o *toi moko*) comenzaron a ser incómodas al público local. Fueron primero apartadas por el *Dominion Museum* a lugares más discretos, para desaparecer completamente en exposición para finales de la década de 1970. La población maorí, especialmente entre los jóvenes, comenzó a prestar atención a los museos, pues la escenificación nacional que allí se proyectaba comenzaba a ser ofensiva a las demandas del activo nuevo movimiento indígena. Especialmente dolorosa era la apreciación de un conjunto de objetos percibidos como inertes reliquias del pasado, y no pertenecientes a una cultura viva que precisamente bullía con vigor renovado en la vida pública. Nada más lejos de la realidad, pues la percepción de los objetos allí contenidos iba a sufrir en los años siguientes, a la estela del cambiante mapa político neozelandés, una serie de importantes transformaciones<sup>466</sup>. Primero, los tesoros maoríes comenzaron a tener un nuevo valor, o al menos uno renovado: comenzaron a tener un valor político, a ser vistos como “emblemas de identidad” de la población maorí. No solo se deseaba el objeto en sí mismo, sino el control de su significado en cuanto que vehículo para promocionar las demandas políticas de autonomía<sup>467</sup>. Por otro lado, a raíz de esa revaloración, su exhibición dentro del país comenzó a tener los primeros signos de estetización; a finales

---

futuros trabajos. Para el caso mexicano véase PEREZ VEJO, “Historia, antropología y arte...”, *op. cit.*, pp. 67-92.

<sup>465</sup> Véase discusión de tan crucial término en el Anexo Glosario 6.2.

<sup>466</sup> Transformaciones que han sido analizadas y denominadas por James Clifford como “momentos taxonómicos”. Véase CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture...*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>467</sup> RENWICK, William, “Emblems of Identity: Painting, Carving and Maori-Pakeha Understanding”, Vídeo, Department of Education, Wellington, 1987.

de los años setenta algunas galerías regionales comenzaron a exhibir objetos maoríes en exposiciones de paredes blancas, vacías de toda información cultural y con una iluminación y exposición encaminada exclusivamente a la contemplación de sus cualidades estéticas y formales. Comenzaron a emerger, sobre todo en museos regionales, exposiciones sobre un arte (vivo) contemporáneo maorí, que se contraponía en cierta manera al artefacto (inerte) maorí del museo antropológico. Tercero, dichos objetos ilustrarían en manos de sus verdaderos poseedores la sensibilidad y la mitología maorí en tanto testigos vivientes de una tradición ancestral. Todo ello se agruparía en un concepto que para la época comenzaría a extenderse en idioma inglés, el concepto de *taonga*.

Estas transformaciones culminarían en el gran parteaguas que fue la exposición internacional “Te Maori”, inaugurada en el *Metropolitan Museum of Art* en Nueva York en el año 1984. Dicha exhibición estaría llamada a marcar un hito, ya no sólo en la manera de interpretar los objetos maoríes, sino en el más amplio proceso de descolonización neozelandés. En primer lugar, con el foco en los autores, suponía la primera vez que la cultura maorí era presentada por sus propias gentes. No sólo un importante número de maoríes había estado involucrado en su concepción y desarrollo, sino que se había buscado la unánime aprobación de las diferentes *iwis* o tribus<sup>468</sup>. Cuando la exposición llegó a Wellington en 1986 las salas se vieron abarrotadas de visitantes maoríes capaces de reconocer en ellas sus propios valores culturales. En parte, este era uno de los grandes objetivos que perseguía la exposición. Este fue el efecto que causó también en una joven maorí, Rhonda Paku, que algunos años después se convertiría en la Curadora Jefe Maorí del futuro museo nacional *Te Papa*:

“Fue en septiembre de 1986, siendo yo una joven maorí con el grupo *Kahungunu* [tribu maorí situada al sureste de la isla norte, muy cerca de Wellington] fui invitada a la inauguración. Recuerdo que estaba celosa de mis primos, que eran *kaiārahi* [monitores]. Ellos se deleitaban con la exposición y yo era un poco acosadora, les seguía a todas partes tratando de absorber

---

<sup>468</sup> Con este objetivo se formó un subcomité maorí para “asegurar que la comunidad maorí tuviera voz en todas las operaciones de la exhibición desde la aprobación de acuerdos de los términos de la exposición hasta el momento de la vuelta”. Dicho comité, a su vez, se aseguró de que la exhibición tuviera representantes de cada *iwi* en cada ceremonia de apertura en los Estados Unidos. TE MĀORI MANAGEMENT COMMITTEE, *Te Māori: He Tukuna Kōrero*, Department of Internal Affairs, Wellington, 1988, p. 16. [la traducción es nuestra].



todo lo que podía. Mas tarde conseguiría hacer mis pequeños tours por mí misma. Pasé muchísimas horas allí, sentada, absorbiendo todo el *wairua* [alma] y el *wehi* [miedo, admiración] de la experiencia, no dándome cuenta por aquel entonces que aquello era algo colosal, algo llamado a ser un hito. Un catalizador para el despertar, del alzamiento de las *iwi*, del pueblo maorí y de la nación, sobre cómo nosotros percibíamos los *taonga* como tesoros reales y no solo como objetos depositados en los museos, sin voz. [...] [Te Maori] politizó mi modo de pensar sobre qué quería hacer una vez acabara los estudios. No tenía mucha idea acerca de que quería hacer hasta “Te Maori”. Me sentí entonces orgullosa de ser maorí. Decidí cursar “Māori Studies” en la Universidad. Nos hizo sentir intensamente orgullosos”<sup>469</sup>.

Tal efecto causó en buena parte de la juventud maorí. El secretario del Departamento de Asuntos Maoríes, Kara Puketapu, dentro de un programa más amplio para el empoderamiento de la población maorí, había percibido el patrimonio como un medio ideal de despertar entre los jóvenes urbanitas maoríes un elemento identitario. “Espero que esta exhibición [por “Te Maori”] estimule a los jóvenes maoríes y eleve la conciencia de su patrimonio y su rica cultura”<sup>470</sup>. Hiriki Moko Mead, otro de los artífices de dicha exposición y autor fundamental acerca de la museología maorí, llegó a describir a los objetos de la exhibición como “símbolos de identidad”<sup>471</sup>. Los movimientos de autodeterminación y el deseo de los maoríes por controlar sus propios recursos (tierras, pesca y ahora patrimonio) había encontrado en el medio museístico una base material y una plataforma idóneas.

---

<sup>469</sup> “It was September 1986, while at college on me as a young Māori woman with *Kahungunu* contingent, invited to opening, I was jealous of cousins who were *kairahi*, they revelled in it, and I was a stalker, following around behind them soaking up everything I could, and then I would do my own little tours by myself. I spent many hours there, sitting there and absorbing the *wairua* and *wehi* of that experience, not realising at the time that that was monumental in terms of the stakes put in the ground, a catalyst for the awakening the dawning on *iwi* on Māori people and the nation of how we ourselves perceived the *taonga* as real treasures and not just to be left in museum without a voice and we needed to provide a voice and context [...] It also politicised my thinking around what I wanted to do once I finished college. Didn’t have a sense of what I wanted to do until ‘Te Maori’ then yes I am actually proud to be Māori and I will do Māori studies at University ‘Te Maori’ made us all feel so intensely proud”, Entrevista a Rhonda Paku. 24/2/2009. [La traducción es nuestra].

<sup>470</sup> Citado en BARBER, David., “Te Maori”, *Air New Zealand Pacific Way*, 4, 1984, p. 18. [La traducción es nuestra].

<sup>471</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, “Tribal Art as Symbols of Identity”, en HANSON, A., y HANSON, L. (eds.), *Art and Identity in Oceania: Papers Presented to the Pacific Arts Association Symposium*, University of Hawai’i, Honolulu, 1990.

En segundo lugar, con el foco en los materiales, se rechazaba explícitamente la condición de los objetos maoríes en cuanto que curiosidades, especímenes etnológicos, artefactos o arte primitivo. Mediante una presentación esteticista y minimalista se consagraba finalmente su conversión en arte. Pero aún había más, la categoría de arte se entrelazaba con el desarrollo de una concepción expositiva propiamente maorí acerca de las colecciones de los museos, en gran parte contenida en el amplio concepto de *taonga*. Con “Te Maori” se iniciaba la búsqueda consciente de una concepción expositiva propiamente maorí que se diferenciara de la *Pakeha* u occidental: se establecieron consultas constantes con ancianos maoríes o *kaumātua*, se realizaron ceremonias de recibimiento de los objetos, declamaciones (*whaikōrero*) y oraciones (*karakia*) para honrarlos, se comenzaron a colocar hojas verdes junto a ellos en señal de respeto. Los trabajadores maoríes comenzaron a considerarse como “cuidadores de reliquias sagradas” (*kaitiaki*) pues éstas eran percibidas como encarnaciones de sus ancestros. En cierta manera los maoríes pasaban de ser objetos a ser sujetos expositivos; pero a su vez los materiales, en tanto *taonga*, también abandonaban la condición de objetos inanimados para ser contemplados como antiguos antepasados. Todos estos cambios respondían a la elaboración de una concepción específicamente maorí de los museos cuyas líneas más importantes serán analizadas en profundidad en el siguiente apartado.

En tercer y último lugar, poniendo el foco en el receptor, con la exposición “Te Māori”, la cultura y el pueblo maorí pasaba a gozar de una mayor visibilidad, tanto al interior como al exterior de las islas. Mead describió el acto de inauguración, como casi mágico, una auténtica ruptura:

“Una vez terminada nuestra *karakia*, el frenético disparar de las cámaras de la prensa internacional presente en la ceremonia nos confirmó a todos que nos encontrábamos ante un momento histórico, un acontecimiento único de gran significación, una entrada triunfal en el mundo del arte. De repente, nos habíamos visibilizado”<sup>472</sup>.

---

<sup>472</sup> MEAD, *Te Maori: Maori Art... op. cit.*, p. 24. [La traducción es nuestra].



Imagen 31. Dos niños en la Exhibición “Te Maori” en 1986, nótese la ofrenda de hojas y plumas a sus pies - Fotografía Greg King. Further negatives of the Evening Post newspaper. Ref: EP/1986/4400/25-F. Alexander Turnbull Library, Wellington, New Zealand.

La exposición “Te Maori” vino en definitiva a revolucionar la concepción de los museos en Nueva Zelanda. Al año siguiente de su inauguración en Nueva York el *National Museum Annual Report* de Nueva Zelanda ya avisaba que “la exhibición *Te Maori* había cambiado para siempre la percepción de los motivos de conservar, estudiar y exhibir objetos maoríes” pues “nunca más el público no instruido habría de mantener la acostumbrada idea de que la cultura maorí era *coleccionada* por los museos de historia natural, como parte de una académica y culturalmente mayoritaria fascinación por las cosas primitivas, pintorescas, tribales, exóticas”<sup>473</sup>. El debate, tanto académico como público, que argüía por un cambio en las instituciones museísticas del país, se dirigía directamente hacia el Museo Nacional. Hirini Moko Mead llegó a reclamar para los maoríes el “control de su propio patrimonio; ellos quieren que su pueblo maneje sus

<sup>473</sup> MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA (MNZTPT), *National Museum Annual Report*, Wellington, 1985 [La traducción es nuestra].

*taonga*; quieren tener el conocimiento para explicarse a otras culturas; quieren describirse a sí mismos para sí mismos”<sup>474</sup>. Algunos académicos examinaron críticamente las anticuadas vitrinas del Museo Nacional llegando a afirmar que sus cédulas o cartelas eran “condescendientes y ofensivas”<sup>475</sup>. Para cuando los objetos volvieron a Nueva Zelanda en 1986 y “Te Maori” se reinauguraba en el Museo Nacional, el éxito de público y crítica, confirmaba que el cambio era ya irreversible. El ‘informe anual’ del año 1987 llegó a afirmar que el museo había adoptado “un verdadero enfoque bicultural en la exhibición” que difícilmente permitiría “volver de nuevo a su senda monocultural”<sup>476</sup>. A la larga, se vería, el efecto de “Te Maori” había sido seminal para el proceso de empoderamiento y descolonización maorí. Esta era la opinión de Arapata Hakiwai, curador y trabajador del *Te Papa* desde hace casi veinte años,

“Si echas un vistazo, [a Te Maori], en 1984, 1985, volviendo en 1986. El clima social y político en Nueva Zelanda, dónde estaba Nueva Zelanda por entonces y el clima internacional existente. Y sus museos y galerías. Creo que la exposición ocurrió en el momento justo y por las razones justas. Y creo de verdad que fue algo seminal, un momento definitorio que tuvo un gran impacto posterior. Tanto fue así que pienso que fue uno de esos momentos decisivos de la historia que provocaron la reacción de muchos otros después de él. Y estoy pensando en términos internacionales. Sí, uno puede argüir que elevó el perfil de los *taonga* y del Arte Maorí en el escenario internacional. Y lo hizo deliberadamente. Elevó la conciencia y el perfil de los museos, y de las relaciones entre *iwi* y museos. Ciertamente elevó su condición, antes no muy buena. Y ciertamente supuso el ímpetu para la creación de este museo, porque si no se hubiera celebrado la exposición “Te Maori”, no creo que hubiera sido posible tener un nuevo museo. Creo que se precisó de esta exitosa exhibición maorí viajando por el extranjero para convencernos y persuadirnos en Nueva Zelanda de que esto es lo que queríamos. Definitivamente esto es lo que queremos porque lo que teníamos no era lo correcto. Pienso en todos los buenos motivos y en el escenario internacional,

---

<sup>474</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, “Te Maori Comes Home: The Walter Auburn Memorial Lecture”, Auckland City Art Gallery, Auckland, 1985, p. 4. [La traducción es nuestra].

<sup>475</sup> Te Papa Archive MU 255 – 8, citado en MCCARTHY, Conal, *Op. cit.* p. 146.

<sup>476</sup> MNZTPT, *Annual Report*, Wellington, 1987. [La traducción es nuestra].

sí, realmente hizo maravillas. Creo que de verdad dio más relieve [a la cultura maorí]. La gente en Chicago y en otras partes estuvieron en contacto con rituales maoríes, con la cultura maorí y con su lenguaje a un grado nunca antes conocido [...] Creo que se incrementó el respeto a la cultura maorí, pero también se abrieron a los pueblos originarios de aquellas áreas [...] Creo que ahora en el mundo y en la escena global los maoríes son mucho más visibles. Y se puede apreciar no sólo en el marco de los museos sino también en el plano económico. Sí, creo que los maoríes ahora son ciudadanos del mundo”<sup>477</sup>.

Emisores, objetos y receptores habían cambiado con “Te Maori”. Entendiendo, como hemos hecho, esta triple transformación como un constante intercambio —bien a la manera de Mauss bien a la de Appadurai— donde ninguno a permanecido invariable, y donde los *taonga* han seguido una trayectoria animada por el contexto social cambiante de un espacio poscolonial como Nueva Zelanda, lo que nos queda iluminado es en definitiva el proceso político de redefinición identitaria. Efectivamente, la celebración de una exhibición como “Te Maori” y la elaboración de toda una nueva concepción museística específicamente maorí, estuvo animada tanto por la crisis identitaria de los *Pakeha* como por el interés de una nueva generación de líderes maoríes en utilizar su cultura tradicional para fines políticos y sociales. Los constantes nuevos significados atribuidos a los objetos maoríes depositados en las vitrinas del museo —es más, el propio museo en tanto institución variando en su concepción a través de las diferentes

---

<sup>477</sup> “I think with the “Te Maori” exhibition it’s a case in point. If you have a look, 1984, 85, it came back in 86. The social and political times in New Zealand, where New Zealand was at and I suppose in the international climate there too, in the museums and galleries where they were too, I think was, that exhibition happened at the right time for the right reasons. And I think that it certainly was seminal, it certainly was a defining moment and I think it made a huge impact. So much so that I think it’s one of the defining moments in history that helped shape so many other things after that. And I think in terms of the international arena, yeah one can argue that it raised the profile of *taonga* and Maori art onto the world stage. And that was deliberate. It raised the consciousness and it raised the profile of museums and museum-Iwi relationships. It certainly raised the profile there – shabby, not good. And it certainly was the impetus for this museum, the creation of this museum because I don’t think if the Te Maori exhibitions hadn’t have happened, I don’t know whether we would have got a new museum?! I think that it took a successful Maori exhibition to travel overseas to convince and persuade here in New Zealand, this is what we want. This is absolutely what we want because what we’ve got is not right. And I think for all the right reasons and I think on the global stage, yeah I think it did wonders. I think it certainly raised the profile. People in Chicago and so forth were exposed to Maori ritual, Maori culture, Maori language to an extent they have never been exposed before [...] And I think from a global and international perspective that did wonders because I think that opened up a respect for not only Maori culture, but also the interaction between the First Nations in those areas there too (...) But I think now on a world and global scene Maori are far more visible. You can see that not only in the exhibition sense but also in the Maori economic sense. Yeah, so I think Maori are global citizens.”, Entrevista a Arapata Hakiwai, 4/6/2009, [La traducción es nuestra].

coyunturas— demuestran cómo aquellos no son otra cosa que el producto de complejas transacciones y motivaciones humanas. El préstamo de objetos en marcos de gran prestigio y visibilidad como el *Metropolitan Museum* de Nueva York permitió que aquellos volvieran a Nueva Zelanda imbuidos de *mana*, conferidos de nuevos significados, hechos arte. A su vez, la experiencia de “Te Maori” permitió a los maoríes asegurarse, en palabras de Mead, no ser nunca más los “socios silenciosos” sino cerciorarse de ahora en adelante de “hablar por ellos mismos”. Mead concluyó que el principal objeto de dicha exposición fue, en definitiva, “el aumento del *mana* o prestigio maoríes”<sup>478</sup>.

Los logros apuntados en la celebración de la gran exposición de “Te Maori” culminaron en la reapertura del museo nacional ya como el actual Te Papa. Entre medias se incidió en las innovaciones ya señaladas. Se comenzó a contratar personal maorí fijo en el museo<sup>479</sup>, se rechazó la museografía científica tendente a diseccionar culturas primitivas sustituyéndola bien por la mencionada estetización, bien por un diseño impresionista que buscaba sugerir el misterio y la espiritualidad del mundo maorí mediante dramáticos juegos de luces o música. El movimiento indígena siguió haciéndose oír —por ejemplo en la resonante Declaración de Mataatua<sup>480</sup>. El gobierno siguió profundizando en la política bicultural, por ejemplo con las primeras repatriaciones y la publicación de la *Taonga Māori Protection Bill* de 1996 que venía a completar la ley de protección del patrimonio indígena promulgada un siglo antes. Poco a poco se fue gestando una museografía y una concepción expositiva resultado de aplicar la tradición cultural maorí a la institución museística que cuajaría con la reinauguración del museo nacional. La aparición del *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* situaba a Nueva Zelanda en la vanguardia de los procesos de empoderamiento patrimonial indígena. De ahora en adelante nos centraremos en su estudio y en el nuevo paradigma que lo alumbró: el biculturalismo, la política cultural adoptada por Nueva Zelanda en una etapa de descolonización que todavía sigue en marcha.

---

<sup>478</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Te Maori...*, *op. cit.*, p. 32 y s.

<sup>479</sup> Bill Cooper fue el primer trabajador fijo maorí ya en 1984, seguido de otros tres, incluida Awhina Tamarapa para 1989, antes de la reinauguración del Museo Nacional.

<sup>480</sup> La ‘Declaración de Mataatua’ en defensa de los derechos culturales y de propiedad intelectual de los indígenas fue una gran aportación maorí al movimiento internacional indígena. Fue celebrada en el norte de Nueva Zelanda en Junio de 1993, y acudieron representantes indígenas de numerosos países.

### 3.2.- Te Papa Tongarewa o el triunfo del biculturalismo

“[T]he familiar (post)colonial chronotype of the beach is conventionally posited as a colonial site of first encounters between peoples, cultures, geographies, and histories; and often the setting for re-encounters, re-enactments and revisions, in the postcolonial moment”.

Chris Prentice (sobre el Te Papa)<sup>481</sup>

Es común en la literatura sobre museos el ilustrar la sensibilidad de dichas instituciones a los cambios políticos simplemente aludiendo a la sucesión —y dubitación— en sus denominaciones. De *Musée de l’homme* y *Musée des colonies* a *Musée des arts d’Afrique et d’Océanie*, y de éste al indefinido nombre actual del museo antropológico de París, el *Musée du quai Branly*. De *Koloniaal* a *Tropen Museum* en Ámsterdam. La desaparición del *Mankind Museum* subsumido en la grandeza del *British Museum*. O la atomización de la *Smithsonian Institution* en tantas instituciones como esferas culturales se suponen (*National Museum of American History*, *National Museum of the American Indian*, *National Museum of African American History and Culture*...). La vergüenza del hecho colonial, la crisis de la Antropología o el alzamiento de las políticas de la identidad son reconocibles en el modo en que son definidos los museos. No es menos ilustrativo el caso que aquí no ocupa, víctima de tantas redefiniciones institucionales como cambios estructurales hubo en el país: el museo nació como *Colonial Museum* en 1865, para cambiar a *Dominion Museum* en 1907, unos años después de conseguir dicho estatus dentro del Imperio Británico. El comienzo del proceso de descolonización sembró otra vez dudas e indefinición, en 1972 se convertiría simplemente en el *National Museum*. Brevemente se denominaría como *National Art Gallery and Museum* (1991-1992) para finalmente pasar a adquirir su denominación actual. En este capítulo nos ocuparemos de mostrar las políticas, las prácticas museológicas y las implicaciones históricas del actual museo nacional de Nueva Zelanda, el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, más conocido simplemente como Te Papa. La ideología biculturalista informaría todo el

---

<sup>481</sup> PRENTICE, Chris, “On the Beach? The Question of the Local in Aotearoa/New Zealand Cultural Studies”, en SMITH, Anna y WEVERS, Lydia (eds.), *On Display: New Essays in Cultural Studies*, Victoria University Press, Wellington, 2004, pp. 111-129.

proyecto, su arquitectura, su gestión, su museografía, su contenido y, también, su denominación, que es capaz de adelantarnos las tensiones y las pretensiones sobre las que fue creado. Su nombre bilingüe nos adelanta una concepción dual, de compromiso entre dos partes. Incluye la nomenclatura (extremadamente neutra) en inglés y el nombre maorí, que podría ser traducido como “receptáculo de posesiones preciosas o tesoros”. Toda una declaración de intenciones acerca del nuevo proyecto museístico, reflejo de las profundas reformas efectuadas en el país en las últimas décadas, cuyos puntos principales y polémicas suscitadas nos atenderemos a analizar en el siguiente apartado.

En el año 1992 se establecía por ley la creación del nuevo museo nacional cuyas funciones se resumían en “promover un fórum en el que la nación pueda presentar, explorar y preservar tanto el patrimonio de sus culturas como el conocimiento de su medio natural, encaminados a un: a) entendimiento de los tesoros del pasado; y b) enriquecer el presente; y c) afrontar los desafíos del futuro”<sup>482</sup>. *Te Papa* sería una institución estatal independiente, regulada a través de un marco que incluía informes anuales de control ante el Parlamento y el Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Finalmente en 1998 se inauguraba el nuevo museo en el muelle de Wellington. El diseño arquitectónico elegido venía a subrayar el contenido ideológico del proyecto. Se rechazaron propuestas mucho más prestigiosas —y a larga seguramente mucho más rentables, como la de un Frank Gehry que sólo un año antes inauguraría en Bilbao un nuevo paradigma tanto arquitectónico como museístico— en favor de un diseño funcional encaminado de manera estricta a reflejar la historia y la identidad neozelandesas<sup>483</sup>. El arquitecto elegido, Ivan Mercep, había sido un pionero en desarrollar una filosofía de trabajo basada en la consulta comunitaria. Para el desarrollo del proyecto ya se tuvieron en cuenta los valores biculturales. Mercep tuvo conversaciones con diversos líderes y talladores maoríes, y su equipo de desarrollo estuvo formado por tres maoríes, un

---

<sup>482</sup> New Zealand Government, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act 1992*, entrada en vigor el 1/7/1992. [La traducción es nuestra].

<sup>483</sup> El anterior Primer Ministro y por entonces Presidente del Comité del Museo de Nueva Zelanda, Bill Rowling, adujo —no sin cierta razón— que los museos nacionales tienen tanta significación que su diseño no puede ser tan espectacular y protagonista como los que caracterizan la *wow-factor architecture*, han de ser funcionales y sin rasgos demasiado distintivos. “We were not there to build a Sidney Opera House, which is an iconic building, but which has flaws [as an opera venue].”, dijo el arquitecto Ian Mills, en EDWARDS, Simon, “Engineer hits honour list”, en *Diario Dominion Post*, 7/1/2014, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/dominion-post/news/local-papers/hutt-news/9582267/Engineer-hits-honours-list>



polinesio y tres *Pakeha*<sup>484</sup>. El diseño arquitectónico era caótico e indefinido y, siguiendo el camino iniciado por el Centro Pompidou en 1977, parecía contraponerse a toda costa a los modos neoclásicos del museo tradicional. La arquitectura del Te Papa materializaba las creencias biculturales sobre las que se justificaba el proyecto: la cara norte representando la parte maorí, mira hacia el mar, abrazando la naturaleza (mar, colinas y cielo), mientras la *marae* da la bienvenida a los diferentes visitantes. La cara sur, más colorida y brillante, mira a la ciudad representando la cara europea o *Pakeha*. Mediando entre ambas partes una metáfora: un eje central prolongado en un muro de basalto recorre todo el edificio a modo de “falla sísmica”; es una respuesta arquitectónica a las tensiones institucionales que aboga por una “zona de frontera” —recuérdese el “museo como zona de contacto” de James Clifford— en donde expresar las energías y sinergias creativas de la nación. En dicha sección se incluye la exhibición del Tratado de Waitangi, auténtica zona de contacto entre las dos culturas de Nueva Zelanda<sup>485</sup>. En estos términos se expresaba el Primer Ministro David Lange, sobre la significación espacial del nuevo museo nacional,

“Vamos a poseer una estructura que hable al mundo sobre Nueva Zelanda. Que diga “aquí está Nueva Zelanda”; ésta es la manifestación física de su cultura... Será una estructura que refleje Nueva Zelanda, y espero que la meta de este edificio sea la excelencia, la valorización, su estilo y su posicionamiento indígena. Deberá hablar por Nueva Zelanda, por nuestra cultura”<sup>486</sup>.

<sup>484</sup> MCGAW, Janet y PIERIS, Anoma, *Assembling the centre: architecture for indigenous cultures*. Routledge, Nueva York, 2015, p. 33.

<sup>485</sup> “La falla sísmica del Te Papa también puede significar un alineamiento del mítico camino a Hawaiki que es ubicuo y fácilmente comprensible en la cultura de los *tangata whenua*. El mismo gesto arquitectónico también apunta a la apertura geográfica del puerto de Wellington, que a su vez es un elemento vital en la conexión colonial con Europa (por los *tangata tiriti*), véase LINZEY, Michael, “A fault-line at Te Papa”, en *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians in Australia and New Zealand*, n. 17, 2007, p. 2. [La traducción y las cursivas son nuestras].

<sup>486</sup> “We are going to have a structure which says about New Zealand to the world, here is New Zealand, it is a manifestation physically of our culture... This is a structure which is to reflect New Zealand. I hope that the target for its building will be for its excellence, its worth, for its flair, its style, and for its indigenous stance... It ought to speak for New Zealand. It ought to speak for our culture”, David Lange, 21/2/1985, citado en PAKU, Rhonda, “Biculturalism at Te Papa Tongarewa”, National Services Te Paerangi, Wellington, 2009, p. 5, [En línea], última vez consultado: 22/6/2015, url: <http://www.magsq.com.au/dbase/upl/RhondaPaku-09%20Summit.pdf>

Más allá de su semiología arquitectónica, el museo se inauguraba con numerosas innovaciones derivadas de una decidida aplicación de las directrices de la ‘nueva museología’: una mayor interactividad, mayor foco en la audiencia que en el objeto, y sobre todo, sus novedosas prácticas biculturales que traían al museo la integración de la perspectiva maorí. La renovación fue total, siendo la popularización de sus contenidos una de los ejes centrales de la renovación. Dicha apertura al gran público incluía una crítica al elitismo y el academicismo del modelo anterior, al que se asociaba con el colonialismo, y con un uso autoritario y monocultural de una de las principales instituciones culturales del país. Pero aún así, el nuevo museo no ocultaba su función de mecanismo de definición nacional, sólo que el resultado de esa definición era completamente diferente. En el estatuto fundacional se incluyó la principal demanda de la ‘nueva museología’: el museo debía ser un fórum, una zona de contacto<sup>487</sup>. Su lema era “nuestro lugar” (*Our Place*) y su símbolo una huella dactilar con una espiral en el centro. Un signo enormemente elocuente: indica su vocación identitaria, al mismo tiempo que sitúa en el centro el elemento maorí. Naturaleza —el patrón genético— y Cultura —la espiral maorí— unidos en una sola forma<sup>488</sup>.

La conceptualización del espacio interior del museo se dividió en tres secciones: la geografía física de Nueva Zelanda, denominada como *Papatūānuku* o madre tierra (recuérdense los comienzos del museo enfocados eminentemente al estudio de la geología); la parte maorí y la *Pakeha*<sup>489</sup>. A su vez, la fuerte presencia del elemento maorí ocupaba diversos frentes principalmente agrupados bajo tres diferentes programas: el equipo de curadores de *Tonga Māori*, quienes se ocupan propiamente del cuidado y exhibición de la fabulosa colección de objetos significativos maorís<sup>490</sup>; el *Karanga*

---

<sup>487</sup> El museo como fórum fue concebido por Duncan Cameron en los setenta, reflejando las críticas sesentayochistas contra el museo tradicional o “museo templo”. CAMERON, “The Museum, a Temple...”, *op. cit.* El concepto de “zona de contacto” fue habitual en la antropología de los años noventa para referirse a relaciones transculturales en marcos coloniales, Clifford lo aplicó al museo, abogando por —nótese la estricta concordancia con el caso neozelandés— la “colaboración y el reparto de autoridad”, CLIFFORD, James, “Museum as a Contact Zones”, en CLIFFORD, James, *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Massachusetts y Londres, 1997, p. 210.

<sup>488</sup> Diversas fuentes citan que el conocido motivo maorí en espiral (tanto en madera como en tatuaje) se originó como imitación y representación de huellas dactilares, véase YATE, William, *Account of New Zealand and of the Formation and Progress of the Church Missionary Society’s Mission in the Northern Island*, Londres, 1835, p. 148 y ss.

<sup>489</sup> MNZTPT, *Museum of New Zealand Te Papa Annual Report 2008/2009*, Wellington, p. 12.

<sup>490</sup> Son cinco las colecciones en que están divididas los fondos: ‘Art and Visual Culture’ (provenientes del antigua Galería Nacional), ‘Pacific’ (antiguas colecciones etnográficas extranjeras), ‘History’ (centrada en el patrimonio neozelandés) ‘Natural Environment’ (geografía física de Nueva Zelanda) y la propia ‘Taonga Maori’.

*Aotearoa Repatriation Programme*, equipo encargado de la repatriación formal de restos humanos de Maoríes y Morioris desde el extranjero y hacia las *iwi* o comunidades<sup>491</sup>; y por último el *National Services Te Paerangi*, un equipo encargado de prestar ayuda estratégica y asesoramiento a los diferentes museos, galerías y tribus a lo largo de Nueva Zelanda. Así, el museo era concebido no sólo como curador y exhibidor de la cultura maorí, sino como un centro estatal encargado de coordinar la aplicación de la nueva política bicultural, como una punta de lanza en el proceso de empoderamiento indígena en el país.

Mientras el nuevo museo, por lo general, deleitaba a las masas con su interactividad y su espectáculo, algunos académicos criticaron las reformas. Incluso la primera ministra Helen Clark llegó a criticar por irrespetuosa la exposición de un cuadro del famoso pintor Colin McCahon al lado de una nevera del mismo periodo<sup>492</sup>. El museo se comparó con un centro comercial, y sus críticos llegaron a calificarlo como la “MTV de los museos”<sup>493</sup>, pero su éxito de público (fue el museo más visitado de Australasia en la década de los 2000) y su condición de vanguardia en los procesos de empoderamiento indígena fueron logros incuestionables.

Analizaremos a fondo en los siguientes apartados algunos de los conceptos y fundamentos sobre los que se asienta el proceso descolonizador y de redefinición nacional reflejados en el museo nacional. Algunos de ellos fueron trasladados al museo provenientes de otras plataformas, otros fueron producto de la aplicación de la tradición maorí a la práctica museística y, en ocasiones, también fueron reinventiones *ad hoc* encaminadas a resolver un nuevo contexto. En primer lugar atenderemos al paradigma que ha informado la construcción y diseño del nuevo proyecto museístico: el biculturalismo, resuelto a dibujar

---

<sup>491</sup> El gobierno de Nueva Zelanda ha dotado de fondos al museo para que realice el trabajo de repatriación en su nombre. En febrero de 2001 el comité del Te Papa aprobó un protocolo de actuación para el cuidado y manejo de estos restos. Pero más allá de declararse como el guardián de los mismo, uno de los grandes problemas no resueltos aún del programa de repatriación es qué hacer con los restos que no son reclamados por ninguna tribu o individual. MNZTPT, *Kōiwi Tangata Policy*, 1/10/2010, Wellington.

<sup>492</sup> Recibiendo una contestación por parte del teniente de alcalde Kerry Prendergast en la que atacaba tan elitista actitud: “Is it a way to put ordinary Kiwis in their place because “Our place” is not high brow enough for her and her academic and acolyte friends?”, EDWARD, B., “Te Papa treats art like an old fridge”, en *Evening Post*, 24/3/2000, p. 3.

<sup>493</sup> Véase DALRYMPLE, Theodor, “An amusement arcade masquerading as a museum”, en *New Statesman*, Febrero, n. 1, 1999, p. 13, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.newstatesman.com/amusement-arcade-masquerading-museum>; y CHAMBERLAIN, Jenny, “Museum wars”, *North and South*, Abril, n. 169, 2000, p. 50.

una nación en equilibrio entre dos esferas culturales. Para continuar pondremos el foco en el objeto, demostraremos como el nuevo contexto poscolonial alumbrará a su vez un cambio en los significados de los objetos museísticos, que pasarán a ser considerados como reliquias tribales dotadas de espíritu (*taonga*). En el siguiente apartado nos centraremos en el sujeto expositivo, el nuevo papel del profesional maorí en el museo (*kaitiaki*) tendrá un cariz significativamente diferente al del curador clásico. Por último analizaremos las nuevas prácticas y protocolos que se dan en el museo nacional, resultante de la aplicación de la tradición maorí en el marco museístico. Dada la naturaleza estrictamente cultural de dicha aplicación, iremos apuntalando el análisis de todo ello con diversas entrevistas con personal maorí de diferentes instituciones museísticas, que puedan acercarnos a la experiencia profesional maorí en el museo, y, en definitiva, al complejo y exitoso proceso de reapropiación patrimonial y empoderamiento indígena neozelandés.

### 3.2.1. Biculturalismo

“[T]he most accurate summary of New Zealand would be: one nation, two peoples, many cultures ... biculturalism does not deny the existence of other cultures besides Pākehā and Māori.”

Richard Mulgan<sup>494</sup>

Ya hemos analizado como en la primera mitad del siglo XX Nueva Zelanda se atuvo a un estrechamiento de las relaciones con Inglaterra, al calor de la próspera actividad agroexportadora. Esta etapa (denominada como “Better Britonism” o “Dominionism” por historiadores como Belich) resultó en el desengaño histórico de la descolonización, que dejaba a Nueva Zelanda en una total independencia exterior. Pero ¿cómo afectó este proceso a la reorganización interior del país? Y sobre todo ¿cómo encajaban los maoríes en este nuevo periodo que afrontaban las islas? La respuesta a estas preguntas fue el denominado biculturalismo. El biculturalismo fue la política cultural de la descolonización, auténtica clave de bóveda de la reorganización tanto simbólica como

---

<sup>494</sup> MULGAN, Richard, *Maori, pakeha and democracy*, Oxford University Press, Auckland, 1989, p. 9.

política del país. De ella se derivó una sociedad formada por dos pueblos fundadores, autónomos en sus respectivas esferas culturales, compartiendo la soberanía de Nueva Zelanda.

El origen de dicho concepto proviene del propio proceso de construcción nacional emanado del Tratado de Waitangi. Pero fue con los esfuerzos de los líderes maoríes agrupados bajo el *Young Maori Party* cuando tomaría forma asociado a una estrategia indígena de cooperación subversiva con el Estado. Apirana Ngata, uno de sus más prominentes líderes, fue también uno de los principales arquitectos del modelo dual o bicultural, que durante la primera mitad del siglo XX buscó parcelas de independencia maorí pero desde una estrategia de cooperación con el gobierno. Dicho modelo era entonces más un ejercicio de resistencia frente al expolio de tierras y el declive de la población maorí, que un proceso de empoderamiento o autodeterminación. La constante negociación, y la falta de avances, hicieron muy difícil su aplicación, tal como escenificó en una de sus más citadas observaciones: “Un pie en el freno *Pakeha* y el otro en el acelerador maorí, ¿Cómo podría aguantar así el coche?”<sup>495</sup>.

Sería en los años ochenta, coincidiendo el proceso descolonizador y el denominado *Māori Renaissance*, cuando los *Pakeha* finalmente levantarán el pie del freno. Numerosos informes —una vez más bajo la inspiración de un revisionismo del Tratado de Waitangi— empezarán a proponer cambios efectivos llamados a superar las políticas asimilacionistas anteriores, para finalmente establecer la máxima de que la “dimensión maorí es básica para la sociedad neozelandesa y debe tener profundas implicaciones en toda la política social”<sup>496</sup>.

Las políticas biculturales se intentaron aplicar en todos los niveles del Estado. El primer foco fueron las devoluciones de tierras a las tribus, gracias a la labor de un revigorizado Tribunal de Waitangi, que supondrían un primer paso hacia el desarrollo autónomo de las mismas al dotarlas de una base económica. Se iniciaron también reformas a favor de una

---

<sup>495</sup> “One foot on the *Pakeha* brake and the other on the Maori accelerator, how will the car stand it?” BUCK y NGATA, *Na to Hoa...*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>496</sup> El informe de 1987, elaborado por la *Royal Commission on Social Policy* fue una de las expresiones más relevantes del espíritu de cambio y de la aplicación del biculturalismo en el sector público, *The April report: report of the Royal Commission on Social Policy: Te Komihana a te Karauna mo nga Ahuatanga-A-Iwi*, vol. 2, Royal Commission on Social Policy, Wellington, 1988, p. 3.

representación proporcional en las diferentes instituciones, incluida la presencia maorí en el parlamento que, en 1996, se llegaría a triplicar hasta los actuales 15 diputados de un total 120 —lo que suponía un 12,5% de la misma, solo levemente por debajo de su proporción demográfica<sup>497</sup>. También se puso el foco en la educación y el idioma. En 1987 se establecería una Comisión de la lengua maorí lo que con los años se traduciría en una importante mejora en el porcentaje de hablantes de lengua indígena; en 1995 casi la mitad de la población mayor de 16 años podía hablar, al menos en un nivel bajo, en su idioma nativo. También se consiguió doblar el acceso maorí a la educación universitaria desde el año 1986, de 3.6% a casi el 10% a finales de los 90<sup>498</sup>. A estos avances sociales se les unieron otros más simbólicos encaminados a la visibilización de la cultura indígena. La progresiva denominación maorí de todos los ministerios o la adopción oficial de ceremonias y protocolos tradicionales indígenas, tan reconocibles como las bienvenidas (*mihi*) o las despedidas (*poroporoaki*).

Por un lado, la adopción del biculturalismo resultó de la persistente agencia del colectivo maorí, pero por otro también fue resultado de un contexto histórico y geográfico determinado. Dicho contexto lo formaban territorios poscoloniales relativamente prósperos como Hawái, Australia o la propia Nueva Zelanda, que, habiendo recibido importantes contingentes de migración, causante de la convivencia de múltiples identidades y etnicidades, habían de gestionar la existencia especialmente significativa de sus comunidades indígenas. En tales circunstancias, a finales del siglo XX, dichas sociedades poscoloniales comenzaron a prestar atención al infortunado hecho de que los indígenas de dichos territorios solían representar el estrato más pobre, menos sano y peor educado de aquella tan diversa población. Pero, además, nuevas corrientes de pensamiento (por ejemplo la antropología cultural americana de Renato Rosaldo) comenzaron a señalar cómo la situación depauperada de los pueblos originarios era consecuencia directa del proceso colonizador y que, hasta cierto punto, éste seguía funcionando en el interior de los Estados. Dicho de otra manera, el modelo bicultural venía a diferenciarse del multiculturalismo en boga que, al buscar la igualdad entre las diferentes culturas, vendría a apuntalar la situación de desventaja de los indígenas y a menospreciar su preexistencia en el territorio. Había en ello algo de ejercicio histórico retrospectivo pues, al privilegiar la identidad precolonial y tratar de dotar de derechos

---

<sup>497</sup> BELICH, James, *Paradise Reforged...*, *op. cit.* p. 479.

<sup>498</sup> THORNS y SEDGWICK, *op. cit.* p. 146 y 147.

culturales y herramientas políticas especiales a los indígenas, en cierta manera se reconocía, e intentaba corregir, la injusticia provocada por el hecho colonial, al tiempo que se trataba de conciliar la equidad pregonada por la democracia liberal con los derechos culturales<sup>499</sup>.

En el caso de Nueva Zelanda el esquema bicultural parecía encajar especialmente bien debido a dos hechos que ya formaban parte de su relato de nación. Primero, la existencia del pacto fundacional de Waitangi, como hemos visto resignificado durante buena parte de su historia. Hay que tener en cuenta que la aplicación del modelo bicultural, venía a cultivarse en una sociedad que desde generaciones venía interiorizando el pacto entre dos pueblos como algo consustancial e irrechazable en la historia de su territorio. La imagen nacional del pacto, antes evocadora del pacto social donde se fundamentaba la nación, presente durante décadas en todo soporte que representara la nación (escudo, monedas, sellos, etc.), se convertía ahora en una emanación del nuevo ordenamiento cultural neozelandés. Segundo, la presencia de una población maorí de considerable tamaño y desempeño histórico. Éste último aspecto, como ya apuntamos, era a la vez un hecho histórico y la continuación de uno de los principales mitos nacionalistas kiwis, alentado tanto por los *Pakeha* como por los maoríes. Éste se afanaba en presentar a estos últimos como una modélica raza de bronce, tan enérgica y deseable que se la situaba entre la misma rama evolutiva que a los ingleses y arios. Estas percepciones sin duda ayudaban a Nueva Zelanda a sobresalir frente a los demás dominios, y especialmente sobre su vecina Australia.

Aún a pesar de este privilegiado contexto donde verter el molde bicultural, era difícil rechazar por entero el multiculturalismo, no solo porque éste presentara un modelo igualitario más acorde con los principios de equidad y mérito individual que se le supone

---

<sup>499</sup> En 1993 el Congreso de Estados Unidos adoptó una resolución disculpándose al reconocer “que el derrocamiento del Reino de Hawaii ocurrió por la activa participación de agentes y ciudadanos de EEUU”. En 1995 la Reina Isabel II de Inglaterra pidió perdón en Nueva Zelanda por las injusticias sufridas por la tribu Tainui cuyas tierras fueron confiscadas luego del Tratado de Waitangi; y firmó una declaración expresando su “profundo arrepentimiento y la disculpa sin reserva por la pérdida de vidas debido a las hostilidades derivadas de la invasión”. En la firma de tal declaración, una vez más, fueron muy importante la presencia y función de diversos *taonga*: La propia reina vistió un manto maorí de plumas de Kiwi, se trajo la herramienta de jade o *pounamu* presente en la firma original del Tratado, y se procedió a la restitución del *Korotangi*, una escultura de piedra de un pájaro muy valorada por la *iwi* de los Tainui. En 1998 la disculpa formal y el reconocimiento de injusticias históricas contra los pueblos nativos provino del gobierno canadiense. En 2008 Australia realizó una similar disculpa formal por el trato pasado a los aborígenes.

a la democracia liberal, sino porque a finales del siglo XX la sociedad neozelandesa distaba mucho de poder dividirse fácilmente en dos culturas bien diferenciadas. Por ello, una vez más se recurrió a Waitangi. El esquema entre *Tangata Whenua* (gente de la tierra, por maoríes) y *Tangata Tiriti* (gente del tratado) que el tratado presentaba, no se contrapondría al multiculturalismo, porque este último grupo no sólo representaría a la Corona inglesa sino virtualmente a todas las demás culturas que habrían de recalar en las islas. Se trataba de una nueva adecuación de Waitangi, que dibujaba un equilibrio por el cual el multiculturalismo estaría incluido dentro de una de las partes del esquema bicultural. Así lo explica Te Taru White, antiguo *Kaihautū* (director maorí) del Te Papa, y uno de los principales responsables de la aplicación bicultural en el museo,

“El biculturalismo para mí es un marco que emana del Tratado de Waitangi, de la unión de dos pueblos en cuanto que signatarios del Tratado. Uno de ellos maorí, representado por sus respetados Jefes. El otro la Corona, que opera como el Gobierno. En mi opinión es dentro de este esquema donde se encuentra la noción de biculturalismo. Por supuesto dicho marco y el multiculturalismo encajan mutuamente, porque los maoríes son una parte y el gobierno, representando todas las demás culturas, es la otra. Es, por tanto y al mismo tiempo, un marco bicultural en un contexto multicultural. Se trata de igualdad, equidad, de una dual toma de decisiones y de una genuina colaboración”<sup>500</sup>.

La explicación de este nuevo modelo no sólo se apoyaría en estas dos coordenadas (pueblos indígenas como esfera cultural delimitada / posteriores colonos en condición de *melting pot* multicultural) sino también en base a un marco temporal. La posición de privilegio de la cultura indígena (privilegio basado en el “derecho de primer descubrimiento”<sup>501</sup>) sólo sería una condición indispensable para una satisfactoria

---

<sup>500</sup> “Biculturalism to me the framework for that is the Treaty of Waitangi, the coming together of two peoples as signatories of the Treaty one of them Maoris represented by the respected Chiefs and on the other side the Crown who operate as the Government and within that is the notion of Biculturalism to me. The Treaty framework and of course multiculturalism fits in because maori are one partner and the government representing all other cultures is the other partner, so its bicultural frame work with a multiculturalism context to it as well. It's about equality, equity, dual decision making a genuine partnership”, Entrevista a Te Taru White, 19/12/2008, [La traducción es nuestra].

<sup>501</sup> “Tangata Whenua - Those who belong to the land by right of first discovery”. Paradójicamente se refiere a una de las primeras normas de derecho internacional moderno occidental, encargadas de sancionar la conquistas de territorios, justo anterior al consecuente desarrollo del Derecho de Gentes. Así lo definen en todos los informes anuales del Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa, se pueden consultar todos



consecución del multiculturalismo; de tal manera que, antes de alcanzar una deseada igualdad entre culturas, habría que resolver la posición de desventaja del pueblo fundador causada por el pasado colonial. Es la visión de uno de los activistas y académicos maoríes más notables del proceso, Ranginui Walker: “Los maoríes recordamos a los *Pākehā* que convertirse lo suficiente al biculturalismo para estar en paz con la otra cultura fundadora de la nación supone el primer paso para poder convertirse al multiculturalismo”<sup>502</sup>. Karl Johnstone pertenece a la *iwi* Rongowhakaata, y es director del prestigioso *New Zealand Maori Arts and Crafts Institute* (NZMACI) desde el año 2011, aunque anteriormente fue curador en el Te Papa<sup>503</sup>. Su percepción del proceso también apunta a una convivencia no polémica entre el biculturalismo y el multiculturalismo,

“Aunque suene contradictorio el biculturalismo es un modelo multiculturalista; que trata de reconocer a los *Tangata Whenua* su estatus de independencia, y dotarlo de una porción equitativa del mercado. Se trata de circunscribir, y las circunscripciones para mí son muy simples: *tangata whenua* y *tangata tiriti*. Charles Royal [académico maorí] habla sobre esto, *Tangata Whenua* ha cambiado el contexto en términos de significado desde un estado referido a humanidad a otro referido a hegemonía, y debemos ser cuidadosos sobre ello [...] Para mí *Tangata Whenua* se refiere a aquellos grupos que vivieron aquí previamente a la llegada de los *Pakeha*. Debemos ser cuidadosos y no usar la denominación “Maori” porque sabemos que en la costa Este existieron diferentes olas de ocupación [Se refiere a teorías de origen oral sobre la llegada consecutiva de migraciones maoríes a Aotearoa, una explicación que en parte se opone a los enfoques políticos pantribalistas]. Esto significa que tenemos a los *Tangata Whenua*, y al otro lado, si usted quiere, está el pasaporte legal, aquella gente que ahora vive en Nueva Zelanda por virtud del Tratado de Waitangi. No es necesariamente la mejor

---

los documentos referidos a legislación y contabilidad en la siguiente página: <http://www.tepapa.govt.nz/AboutUs/Pages/Legislationandaccountability.aspx> ; Última vez consultado 13/5/2015.

<sup>502</sup> WALKER, Ranginui, *Ka whawhai tonou mātou: struggle without end*, Penguin, Auckland, 2004, p. 390, [La traducción es nuestra].

<sup>503</sup> Dicha institución fue precisamente establecida por Apirana Ngata a principios del siglo XX en Roturoa, un enclave tradicionalmente maorí al norte de la Isla Norte.

terminología del mundo, pero al menos viene a definir la constitución de los diferentes grupos”<sup>504</sup>.

Dicho esquema afectó al museo de dos maneras. Primero, el museo nacional en tanto institución abocada a ello, tenía que explicar y reflejar en sus salas esta nueva reorganización en el discurso de conformación nacional, que incluía el ingreso en una nueva etapa caracterizada por la descolonización<sup>505</sup>. El museo, antes una de las instituciones que más habrían apoyado el proceso colonial pasaba a ser la punta de lanza en el proceso descolonizador. Las dos esferas culturales otorgadas por el biculturalismo aparecían reflejadas en espacios autónomos, sin posible interacción más allá de la presencia de una réplica gigante del Tratado de Waitangi. En segundo lugar, el propio museo tendría que adoptar en su funcionamiento y gestión internos las políticas oficiales impuestas por el biculturalismo. El informe anual del año 1993 ya estableció que el nascente museo *Te Papa* sería “un museo bicultural con una práctica museológica distintiva y original”<sup>506</sup>. Esto incluía primeramente la progresiva inclusión de personal maorí<sup>507</sup>, un desarrollo bilingüe, la aplicación del conocimiento tradicional indígena (*mātauranga māori*)<sup>508</sup>, y una gestión dual (un director ejecutivo *Pakeha* y un *Kaihautū* maorí) en la dirección del mismo. El último informe anual resumía así la política bicultural actual del museo:

---

<sup>504</sup> “...Biculturalism while it sounds contradictory is a multicultural model; it’s about recognizing an independent position for *tangata whenua* and one that holds an equitable market share. It’s about constituency and the constituency for me is pretty simple, *tangata whenua – tangata tiriti*. Charles Royal talks about this... *tangata whenua* has changed context in terms of its meaning from a statement about humanity to a statement about hegemony and so we need to be careful about that but at the end of the day *tangata whenua* for me is those groups who lived here prior to Pakeha arrival and we have to be careful not to use the terminology ‘Maori’ ‘cos I know on the East Coast there were waves of consecutive occupations... So that’s *tangata whenua* and then on the other side it’s the legal passport if you like, those people who live in New Zealand now by right of the Treaty of Waitangi and what it enabled. Not necessarily the greatest terminology in the world but at least it defines a constituent group”. Entrevista a Karl Johnstone, 19/12/2008, [La traducción es nuestra].

<sup>505</sup> La sección cuarta de la *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act* del año 92 establecía que el museo era “un fórum para la nación para presentar, explorar y preservar el patrimonio de sus culturas y el conocimiento del medio natural, con la búsqueda de un mejor entendimiento de los tesoros del pasado, de enriquecer el presente y enfrentarse a los desafíos del futuro”, [la traducción es nuestra].

<sup>506</sup> NATIONAL MUSEUM, *National Museum Annual Report*, Wellington, 1993, p. 4. [La traducción es nuestra].

<sup>507</sup> Bill Cooper fue el primer trabajador fijo maorí ya en el año 1984, seguidos de otros tres, incluida Awhina Tamarapa, en 1989. Actualmente el departamento de *Maori Taonga* está formado por cinco curadores, todos maories, liderados por la Senior Curator o *Kaihautū*, Rhonda Paku.

<sup>508</sup> Contenido en la *Te Papa’s Mātauranga Māori Policy* del año 2004. *Mātauranga Māori Strategy: He Ara Whainga*, Te Papa, 2004.

“[La Política del] Biculturalismo en el Te Papa se refiere a la colaboración entre Tangata Whenua y Tangata Tiriti, reconociendo el marco del Tratado, tanto en su aspecto legislativo como en el conceptual, dentro de los cuales el museo opera, así como refleja desarrollos internacionales. Este marco establece como precepto para el museo el expresar y celebrar la diversidad natural y cultural de Nueva Zelanda. Se reconoce la posición de privilegio de los maoríes en Aotearoa Nueva Zelanda y la necesidad de asegurar su participación en el gobierno, administración y manejo del Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa”<sup>509</sup>.

La dotación de dicha posición de privilegio a los maoríes en los museos, se tradujo principalmente en la concesión de una exclusiva autoridad sobre los *taonga*. Esta autoridad se adquiría en detrimento de una disciplina antropológica o etnográfica, que si bien se le reconocía su papel fundamental en la conformación de las colecciones museográficas, se la relacionaba irremisiblemente con el periodo colonial. Si el colonialismo se había caracterizado por la desposesión (de tierras, recursos y de patrimonio) la descolonización habría de caracterizarse por su reposición. Y el museo — así se percibió— estaba dispuesto a ceder la soberanía sobre la interpretación de los objetos etnográficos,

“Recuerdo estar de pie ... uno de los primeros años en los que yo estuve en el Te Papa, habiendo sido invitado a hablar en un programa de la Universidad de Harvard llamado algo así como “Custodios de los espíritus” o “Custodios espirituales”. Me preguntaron qué hacía diferente al Te Papa, yo contesté con lo que era mi percepción: lo que hacía diferente al *Te Papa*, es que estaba preparado para compartir el poder”<sup>510</sup>.

---

<sup>509</sup> “Biculturalism at Te Papa is the partnership between *Tangata Whenua* and *Tangata Tiriti* recognising the legislative, conceptual, and Treaty framework within which the Museum operates as well as reflecting international developments. This framework provides the mandate for the Museum to express and celebrate the natural and cultural diversity of New Zealand. It acknowledges the unique position of Māori in Aotearoa New Zealand and the need to secure their participation in the governance, management, and operation of the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa.”, MNZTPT, *Te Pūrongo ā Tau Annual Report 2012/2013*, p. 13. Documento electrónico [http://www.tepapa.govt.nz/SiteCollectionDocuments/AboutTePapa/LegislationAccountability/1-821150-Te\\_Papa\\_Annual\\_Report\\_2012-13.pdf](http://www.tepapa.govt.nz/SiteCollectionDocuments/AboutTePapa/LegislationAccountability/1-821150-Te_Papa_Annual_Report_2012-13.pdf); Última vez consultado: 13/5/2015. [La traducción es nuestra].

<sup>510</sup> “I remember standing...one of my first years I was at Te Papa being invited to talk and front a program Harvard University called Custodians of the Spirits, Spiritual Custodians. I was asked what makes Te Papa

El Te Papa se convertía gracias a sus innovadoras prácticas biculturales en una referencia mundial en el proceso de inclusión de perspectivas indígenas y descolonización en el museo. En pocos lugares el empoderamiento indígena había llegado al nivel de la casi exclusividad de la autoridad maorí sobre la interpretación y cuidado de su patrimonio. Los curadores consultados insisten a menudo en la importancia, pero también en la dificultad, de dicha práctica bicultural. Rhonda Paku (actual Senior Curator Māori / *Kaitiaki Mātauranga Māori* en el *Te Papa*) incide en el mismo punto, completando la analogía automovilística de Apirana Ngata, y abogando, casi un siglo después, por que los *Pakeha* (y las *iwi*) profundicen en su asociación

“Es un poco como una danza, los dos bailarines han de encontrar los pasos, y seguir el ritmo juntos, logrando entender la música. Si tú no sabes cómo bailar música sinfónica o como seguir un rock and roll, entonces tendrás que confiar en tu compañero, quien habrá de enseñarte y guiarte hasta que tú adquieras la confianza necesaria con los pasos. Y esta es la danza que hemos realizado entre los profesionales y administradores de los museos, trabajando también con las *iwi*. Éstos han de confiar en nosotros hasta que ... porque por muchos años los maoríes ha tenido razones de peso para no confiar en los museos, ellos han malinterpretado nuestra visión de la historia durante mucho tiempo. Y en su mayoría la han ignorado por completo”<sup>511</sup>.

Una práctica sin embargo más difícil de describir que de evocar, tal como reconocía Dion Peita, descendiente de las confederaciones tribales de *Tainui* y *Te Rarawa*, antiguo trabajador en el Te Papa, y actual coordinador de colecciones en el *Australian Museum* de Sidney. Respondía lo siguiente acerca de su definición de biculturalismo:

---

different and that was my view about Te Papa it was prepared to share power”, Entrevista a Te Taru White, 19/12/2008, [La traducción es nuestra].

<sup>511</sup> “It is a bit of a dance, for the two dance partners to actually find the steps, and find the rhythm together, and to understand the music. If you, if you don’t know how to dance the symphony music how to do a rock & roll dance, then you have to trust your partner would show you and lead you, until you reach confidence with the steps and that’s been the dance of we’ve had as museum practitioners, as museum managers, working with *iwi*, they have to trust us until because for many years māori have radical reasons not to trust museum institutes, they had misinterpreted our vision of the history for so long. And for the most part they complete ignored”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra]

“¡Me lo han preguntado tantas veces! Sin embargo nunca he conseguido dar con una respuesta satisfactoria. Es un concepto orgánico en sí mismo. Puedes comprender el biculturalismo en sus más estrictos términos, como un acuerdo, un entendimiento, una forma de reconocimiento entre dos partes. Pero yo me he resistido a tal definición intentando averiguar qué es lo que el biculturalismo significa realmente para mí. Y yo siempre lo he entendido como un nivel de autenticidad, y lo que entiendo por autenticidad es un diálogo sincero entre dos grupos, que quieren decir algo acerca de *kaupapa* [un plan o propuesta], sobre un modo de hacer. Previamente no existía tal nivel de claridad, de autenticidad, en la comunicación”<sup>512</sup>.

Uno de los conceptos más utilizados y que mejor resumía los objetivos del biculturalismo fue el de compañerismo (*partnership*) que ponía el acento en la separación entre las diferentes esferas culturales pero rechazando una oposición entre éstas —tal como la expuesta por Apirana— y abogando por tanto por una colaboración conjunta<sup>513</sup>. Éste concepto fue especialmente fructífero en su traspaso a los museos en tanto que remitía a una museología más participativa con todos los grupos y audiencias, pero basada en la originalidad del universo neozelandés caracterizado por la convivencia entre dos culturas. Era la idea, en definitiva, del museo como un fórum. Ya que en el museo confluían dos esferas culturales diferenciadas, éste debía funcionar como una platea donde discutir y negociar en igualdad de condiciones. Así lo explica el curador Arapata Hakiwai,

“El concepto de un fórum era algo completamente nuevo y diferente para el nuevo museo cuando abrimos en 1998. El concepto de museo era, creo, —y yo estuve involucrado en algunos de las primeras reuniones— una manera de

---

<sup>512</sup> “I have been asked that question so many times! However, I’ve never given an answer that I’ve been happy with. It’s quite an organic term by itself. You can understand biculturalism on its simplest terms, an agreement, an understanding, a form of recognition between one party and another. And I’ve tried to break that down to ‘how does that really work for me?’ I’ve always understood biculturalism as a level of authenticity and what I mean by authenticity is a clear dialogue between parties, who want to say something about a *kaupapa*, a way of doing that. Previously there wasn’t that level of clarity, authenticity, in that delivery of the story”, Entrevista a Dion Peita, 7/1/2009, [La traducción es nuestra].

<sup>513</sup> “If there were to be a partnership of Maori and Crown, then by definition Maori could not be subjects of the Crown. One cannot be a partner and a subject at the same time. If there were to be a partnership of Maori and the Crown in the government of New Zealand, then it must follow logically that the only people who would be subjects would not be Maori —They would be partners— but rather non-Maori, who would be the subjects of the Crown and also the subjects of the Treaty partner who shares the Crown’s authority”, ROUND, David, “Two Futures: A Reverie on Constitutional Review”, en *Otago Law Review*, 12, 2011, p. 538.

sentir el *Te Papa* como algo diferente, único... ¿Y cuáles eran aquellas áreas donde podríamos serlo? Una de ellas era hacer que el Te Papa fuera vanguardista, relevante, que supiera responder a los acontecimientos, que estuviera actualizado, que fuera debatible. Y el concepto de fórum en verdad tuvo resonancia... —De acuerdo, si este lugar, si este nuevo museo quiere ser un museo para la gente de esta nación entonces debe ser actual, debe estar vigente. Y supongo que el concepto de fórum englobaba todo eso”<sup>514</sup>.

Sin embargo, a pesar de su general celebración dentro y fuera del mundo de los museos, la política bicultural no está exenta de críticas, ni siquiera entre el grupo de profesionales maoríes. El verdadero alcance real de tales medidas, empeñadas siempre en dibujar un amable y estricto compañerismo entre dos partes de igual importancia, ha sido puesto notablemente en cuestión. Pese a que se haya avanzado enormemente, como hemos visto, en los procesos de proporcionalidad y empoderamiento indígena, quizás se haya pecado de cierto triunfalismo y autosatisfacción en la promulgación de las medidas biculturales. La principal crítica ha girado en torno al hecho de que, si bien se han adoptado ceremonias, terminología, símbolos, procedimientos tradicionales maoríes, la inmensa mayoría de los altos órganos de decisión, esto es, la última palabra, no está sujeta a política cultural alguna y sigue recayendo en manos de los *Pakeha*.

“[El biculturalismo] Para mí, primero y más importante de todo, significa colaboración y tú no puedes ... es por eso que siempre siento que realmente no hemos llegado muy lejos porque, para mí, colaborar significa tener un peso equivalente en los diferentes asuntos. El tener solo una figura decorativa, sin ruido de fondo, o tener un comité asesor en cuanto que comité asesor, ¿qué es eso? Para mí, según todas las actividades que he podido observar en estos últimos ocho años, significa que un ‘comité asesor’ no es una colaboración verdadera, en el sentido que tiene el propio concepto de colaboración [*partnership*] o de lo que yo esperarí que fuera. La Junta Directiva puede

---

<sup>514</sup> “[T]he concept of a forum was something quite new and different for the new museum when we opened in 1998. The concept of a forum was I suppose, and I was involved in some of those early meetings, was to get a sense of Te Papa being different, unique, and what were the areas in which we could that?! And one of them was Te Papa to be edgy, relevant, to respond to issues, topical, current, debatable. And the concept of a forum really got resonance - oh okay, if this place, this new museum wants to be a museum for the people of this nation then it had to be contemporary, it had to be current. And I suppose the concept of a forum was sort of thing”, Entrevista a Arapata Hakiwai, 4/6/2009, [La traducción es nuestra].

escuchar a los *taumata*, a veces lo hacen y a veces no. A mí me parece, según van pasando los años, que siempre hay que pasar por el aro para tratar de educar a los miembros de la Junta Directiva. Como maoríes siempre estamos teniendo que educar a todo el mundo, y así ninguna de nuestras ideas consiguen llevarse a cabo... porque siempre estamos en una fase reactiva, tratando de educar a la gente sobre la mejor forma de avanzar hacia el biculturalismo o lo que sea, cuando nunca podemos desarrollarlo, y avanzar”<sup>515</sup>.

Parece incidir en el mismo sentido la curadora Awhina Tamarapa, sugiriendo cómo la adopción del biculturalismo en los museos más tuvo que ver con una estrategia del gobierno, con el desarrollo de una nueva política identitaria en el marco de la descolonización, que con la propia agencia maorí,

“Es bastante complicado, porque, de acuerdo, en cierto nivel yo podría afirmar que los maoríes han jugado un papel fundamental en el cambio de paradigma en Nueva Zelanda, pero mucho de este proceso tiene que ver con el camino que el gobierno por sí mismo ha decidido. Porque hasta... pongamos los noventa existían conmemoraciones de la firma del Tratado de Waitangi. Ahí nos detuvimos, llegamos a la madurez como país, al reconocer eso. Y ha sido un proceso duro, no ha sido fácil, y sigue sin serlo [...] Pero el gobierno quería hacer algo más para honrar el acuerdo. Así que decidieron construir este nuevo museo, el Te Papa, y entonces se habló mucho de los principios del tratado, sobre pensar de manera bicultural, aunque nadie entendiese lo que ello significaba. Pero fue una gran oportunidad para nosotros, como maoríes que trabajamos en los museos, que ahora podíamos hacer lo que queríamos [...] Pero todavía es algo muy frágil, y se puede perder

---

<sup>515</sup> “To me bicultural first and foremost means a partnership and you can't ...that's why I always feel we haven't come that far because a partnership to me means to me an equal weighing in things, having just a figure head with no grunt behind them that's not to me a partnership and having a advisor committee as a advisor committee what is that? To me in all its workings that I've seen it in the last eight years is really just simply that an advisor committee there's no real partnership in the true sense of the word partnership and what I would expect that to be. The trust board can listen to the taumata, sometimes they do and sometimes they don't. Its seems to me over the years they are always jumping through hoops to just educate the trust board members about whatever it might be, and that's the trouble as Maori we are always having to educate everyone, and so nothing of our own ideas ever eventuates...you're always in a reactive phase trying to educate people about the best way forward bicultural or whatever when you can't develop and go forward.”, Entrevista a Chanel Clarke, 10/11/2008, [La traducción es nuestra].

todo lo conseguido. Así que, aunque parezca que hemos ganado muchas cosas, realmente no ha sido así, ¿entiendes? Todavía queda mucho que hacer. Es mi opinión”<sup>516</sup>.

Este tipo de críticas apuntan al biculturalismo en Nueva Zelanda como problema histórico. ¿Supone la adopción de esta política una verdadera cesura en la historia de las relaciones interétnicas en el país, o bien una continuación y reelaboración de los discursos nacionales que comenzaron a finales del siglo XIX? La primera opción contemplaría una historia de resistencia y redención étnica en donde en base, entre otras cosas, a los procesos actuales de empoderamiento y autodeterminación indígenas, se habría puesto fin a un proceso colonizador enraizado en la propia constitución del país. La segunda percibe la adopción del biculturalismo como una nueva reelaboración, aunque profunda, del principal y más antiguo elemento simbólico manejado en la construcción nacional, esto es, el fiel y leal pacto entre dos pueblos. A este respecto algunos académicos han diferenciado en el presente dos tipos de biculturalismo: el simbólico (*symbolic biculturalism*) que permite la inclusión maorí a través de la valoración y visibilización de su cultura, a cambio de proporcionar un elemento de “distinción positiva” que permita a los neozelandeses el afirmar la unicidad de su identidad nacional; y, el que podríamos denominar como, biculturalismo material (*resource-based biculturalism*) donde se trasciende el elemento simbólico al producir un reparto (o devolución) real de los recursos materiales del país<sup>517</sup>. El primero sería, por tanto, de carácter continuista y tendría como hilo fundamental el pacto. El segundo obligatoriamente ha de admitir una cesura temporal, pues funciona en base al reconocimiento de un grupo cultural con privilegios especiales, y una serie de injusticias históricas cometidas en su contra que han de ser

---

<sup>516</sup> “It’s quite tricky because, ok, on one level, like I could say that māori have had huge part to play in the change in New Zealand paradigm, but a lot of that have to do with the fact that the way that the government has organised itself. So, leading up to nineteen-ninety that was a commemoration of the sign of the Treaty of Waitangi. So, the government wanted to do something to honour the treaty relationship. We come to a halt, come to a maturity, you know, as a country, in recognizing that. And it’s been a hard slog, hasn’t been easy, still isn’t. [...] So, they decided to build this new museum Te Papa, and then, they took a lot about the principles of the treaty, and about think bicultural, but no one really understood what that mean. But that was an opening for us, as māori who worked in museums to be able to do what we wanted to do [...] but that, is still pretty fragile, you know? They can be taking away like that, and ... for nothing. So, even though looks like we’ve gain things, we really haven’t really, you know? And still a lot to do. So, that’s my opinion.”, Entrevista a Awhina Tamarapa, 2/11/2012, [La traducción es nuestra].

<sup>517</sup> La idea proviene de SIBLEY C. G. y LIU J. H., “Attitudes towards biculturalism in New Zealand: Social dominance and Pakeha attitudes towards the general principles and resource-specific aspects of bicultural policy”, en *New Zealand Journal of Psychology*, n. 33, Wellington, 2004, pp. 88 – 99.



reparadas; por tanto, el eje fundamental sería no un pacto sino —al otro extremo— un enfrentamiento, el producido por el colonialismo.

La existencia de la cesura del colonialismo habilitaría así a la negociación, a la reparación de agravios históricos, a incidir en los procesos de autodeterminación y al reparto del poder. “Como todo pueblo que ha sido desposeído por la colonización, la esperanza de reclamar la autoridad o *rangatiratanga* que ha sido por tanto tiempo negada permanece fuerte entre nuestra gente como el lazo a la tierra”, afirma Moana Jackson<sup>518</sup>. Por otro lado Diane Prince, de la *iwi Ngāpuhi* afirmó en una cita muy reveladora —pues reproduce el mito colonial de la inminente desaparición de su raza: “la supervivencia de nuestro pueblo y nuestra cultura depende del abandono de poder por parte de los *Pakeha*”<sup>519</sup>. Recordemos cómo en la seminal obra *Orientalismo*, Edward Said señalaba que el mecanismo fundamental de las políticas y disciplinas coloniales fue precisamente el consistente en dicotomizar a las sociedades en dos partes, nosotros y los otros. El arquetipo del indígena se representaba en ellas como un grupo indiferenciado frente a la complejidad de la sociedad occidental<sup>520</sup>. A pesar de que el biculturalismo, tal como hemos explicado, constituya en definitiva una inversión del conocido “the west and the rest” de Sahlins, al fin y al cabo éste cumple la misma función dicotomizadora que denunció Said. Por tanto, como han señalado algunos críticos, el afán superador del colonialismo que el biculturalismo pretendía, paradójicamente vendría lastrado por la situación central del hecho colonial en cuanto que eje de coordenadas de la nación neozelandesa.

Esta estricta separación entre dos culturas ignora, en definitiva, una historia caracterizada por los intercambios transculturales. Autores como James Belich desde la historia, Nicholas Thomas desde el arte o Marshall Sahlins desde la antropología, han puesto en evidencia no sólo cómo estas estrictas divisiones en las sociedades coloniales son mucho más difusas de lo pretendido, sino como precisamente es esa difuminación lo que

---

<sup>518</sup> “Like all people who have been dispossessed by colonization, the hope of reclaiming the authority or *rangatiratanga* that has been so long denied remains as strong among our people as the lies to the land”, exposición organizada por el MNZTPT, en el Musée du quai Branly, *Māori, leurs trésors ont une âme*, en París.

<sup>519</sup> “The survival of our people and culture is dependent on the relinquishment of power by Pākehā”, Dicha cita abría la exposición organizada por el NZMTPT, en el Musée du quai Branly, *Māori, leurs trésors ont une âme*, en París, 4/10/2011 – 2/1/2012.

<sup>520</sup> SAID, Edward, *Orientalism*, Pantheon, Nueva York, 1978, p. 95 y ss.

caracteriza a este tipo de territorios. Las identidades están mucho más entremezcladas de lo que ningún discurso nacional pueda proyectar (“identidad indígena y/o nacional”, la denomina Thomas<sup>521</sup>) así como los elementos que la conforman.

Por otro lado, ante la evidencia de que el biculturalismo es aplicado en la mayoría de las ocasiones más como un aderezo simbólico que como un verdadero reparto político han emergido nuevos paradigmas que buscan un paso más allá. Es el caso de las voces maoríes que claman por un binacionalismo, donde las tribus —más que la unión de todos los maoríes— serían naciones que habría que acomodar dentro del Estado<sup>522</sup>. Ello significaría el establecimiento de nuevas instituciones independientes, en contraposición a las actualmente existentes, las cuales, a pesar de haber sido reformadas, derivan de la tradición británica<sup>523</sup>. Algunos maoríes comenzaron a observar su futuro como binacional o post-bicultural:

“Existe un creciente número de personas ... que se han visto frustradas por la ortodoxia del biculturalismo. El Profesor Mason Durie ... recientemente ha usado el término *post-biculturalismo* para identificar el pensamiento de aquellos en la comunidad maorí que se están moviendo desde un compromiso con el biculturalismo hacia iniciativas más independentistas”<sup>524</sup>.

Por otro lado, el biculturalismo ha sido atacado desde la academia por diversos motivos. Principalmente por convertir a los maoríes y europeos en dos esferas culturales irreconciliables. Desde este punto de vista la presentación culturalista que el Te Papa realiza de la nación (así como la estructura de organización interna del museo) ha sido criticada por sugerir un relato que se proyecta retrospectivamente sobre la historia del país —apoyado en parte en un relato poscolonialista de la implacabilidad del hecho colonial— y por tanto reflejando una historia sin intersecciones ni márgenes de

---

<sup>521</sup> THOMAS, Nicholas, *Possessions. Indigenous Art / Colonial Culture*, Thames and Hudson, London 1999, p. 12.

<sup>522</sup> Binacionalismo a la manera de Canadá donde los pueblos indígenas tienen el estatus de naciones dentro del territorio. Véase FLERAS, Augie y SPOONLEY, Paul, *Recalling Aotearoa. Indigenous Politics and Ethnic Relations in New Zealand*, Oxford University Press, Auckland, 1999.

<sup>523</sup> La jurista Moana Jackson ha abogado por el establecimiento de un sistema de justicia maorí; y el académico Whatarangi Winiata ha hecho lo propio con la constitución de una democracia parlamentaria constituida como reflejo del esquema derivado de Waitangi en dos instituciones.

<sup>524</sup> BUTTS, David, “The Orthodoxy of Biculturalism”, en *New Zealand Museum Journal*, 24, 2, 1994, p. 34, [la traducción es nuestra].

actuación<sup>525</sup>. Gran parte de la contrarréplica a este anti-biculturalismo proviene de los profesionales del sector museístico que critican las digresiones teóricas de los académicos, elaboradas bien fuera de la práctica corriente, bien aplicando recetas internacionales en el marco especial de Nueva Zelanda<sup>526</sup>.

Pero lo cierto es que el biculturalismo corresponde a la nueva política cultural oficial, una nueva manera de “imaginar la nación”, si se quiere; y como tal, procede de un contexto (la descolonización interna, y la incompatibilidad entre el relato de nación neozelandés y el paradigma global multiculturalista) y de una vocación (el establecimiento de un marco que se separe tanto del anterior paradigma asimilacionista como de las demandas de autodeterminación maoríes). Pero la novedad de dicha política no surge de la nada en el momento actual, ni siquiera vendría a suponer un giro copernicano en la manera de concebir la nación, sino que paradójicamente tiene su origen muchos años atrás, en los esfuerzos de una serie de grandes personajes maoríes que desde la cooperación subversiva supieron trabajar por el bienestar de la minoría indígena, precisamente desde esas intersecciones y esos márgenes de actuación que el paradigma biculturalista en ocasiones parece olvidar.

---

<sup>525</sup> Véase DIBLEY, Ben, “Museum, Nation, Narration: The Museum of New Zealand – Te Papa Tongarewa “Telling New Zealand’s Story”, *Culture and Policy*, 8, n. 3, 1997, pp. 97 – 119.

<sup>526</sup> Especialmente duras son las críticas en Nueva Zelanda a la escuela de la *Invención de la tradición*, enunciada por Hobsbawm y Ranger. Es la postura de MCCARTHY, Conal, *Museums and Māori...*, *op. cit.* p. 231 y ss.

### 3.2.2. Taonga<sup>527</sup>

“Debemos seguir a las cosas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Es solo mediante el análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan las cosas”.

Arjun Appadurai<sup>528</sup>

Dentro de la conceptualización del Te Papa y, más ampliamente, rigiendo la relación entre los maoríes y el patrimonio, existe una idea fuerza, a la que hemos aludido constantemente y sobre la que gira gran parte de la fundamentación museológica actual en Nueva Zelanda: el concepto de *taonga*. *Taonga*, según su actual definición, sería “un tesoro, cualquier cosa susceptible de ser valorada, incluidos objetos social o culturalmente valiosos, recursos, fenómenos, ideas o técnicas”. Para su aplicación en el museo, el *taonga* era la vuelta de la reliquia, del objeto vivo imbuido de cualidades espirituales<sup>529</sup>.

Desde que comenzó la crítica al museo clásico occidental, no han sido pocos los autores que han intentado encontrar modelos alternativos de coleccionismo, exhibición y curación en culturas no occidentales. Como afirmaba Clifford “acumular y mostrar objetos valiosos es, presumiblemente, una actividad humana muy difundida no privativa de ninguna clase o grupo cultural”<sup>530</sup>. Al igual que sucedía con el museo, la literatura especializada se ha afanado en buscar alternativas no occidentales al concepto de objeto. La estricta división occidental entre sujeto y objeto —y el acto de conocimiento científico del primero sobre el segundo, relato correlativo del acto colonial— desembocaba necesariamente en una concepción inmóvil, inanimada y pasiva de éste último. Mientras que, al contrario, una de las características tradicionalmente constitutivas de todo pueblo no occidental sería precisamente la tendencia a la fetichización del objeto, esto es, a dotar

---

<sup>527</sup> Este apartado fue expuesto en forma de ponencia, con ciertas modificaciones y bajo el título de “El *taonga* como modelo no-occidental de objeto museístico” en el *I Congreso Internacional de Antropología AIBR*, que se celebró en la Universidad Autónoma de Madrid entre los días 7 al 10 de julio de 2015.

<sup>528</sup> APPADURAI, *op. cit.*, p. 19.

<sup>529</sup> Dicho diccionario da pruebas de un uso temprano, alrededor de 1850, de este significado, y lo compara con otros similares en pueblos de la Polinesia oriental. Sin embargo no cita el significado dado por Hongi Hika unas décadas antes. *The Aka Online Māori Dictionary*, [En línea], última vez consultado: 20/5/2015, url: <http://www.maoridictionary.co.nz>, . [La traducción es nuestra].

<sup>530</sup> CLIFFORD, *Routes: Travel and Translation...*, *op. cit.*, p. 217

al mismo de cierta fuerza divina o animada. Dicho de otro modo, la manera occidental de conocer el mundo objetivo era autoritaria, en tanto era el sujeto el que se imponía sobre la naturaleza en general, y sobre el objeto en particular. Tal hecho tenía su principal reflejo en el museo: el hombre colonizaba el mundo objetivo a través clasificaciones y taxonomías, ordenando los objetos en el espacio aprehendía el mundo. Mientras, el objeto perdía toda su singularidad “para formar parte de una categoría dentro de una particular taxonomía”<sup>531</sup>. Tal relación de dominio con el mundo de las cosas sería sustituido en las culturas no occidentales por un plano de mayor igualdad, tanto en lo que tiene que ver con los objetos como con la naturaleza<sup>532</sup>. Numerosos autores encontraron alternativas a tal concepción del objeto museístico en conceptos tan dispares como el *pusaka* indonesio, en el *mono* japonés o, finalmente, en el *taonga* maorí<sup>533</sup>. Del éxito del proceso de visibilización y empoderamiento del pueblo maorí nos habla la reciente gran difusión de tal concepto —tanto por Nueva Zelanda como por el resto del museo— así como el hecho de que los *museum studies* hayan puesto su atención en el *taonga* como una de las alternativas más exitosas al objeto museístico tradicional.

Siguiendo a Appadurai, es la trayectoria de los significados de las cosas aquello capaz de iluminar procesos, relaciones e intenciones entre diferentes grupos humanos. Por ello, retrocederemos a los tiempos del primer contacto para poder tener una perspectiva más amplia —desde la primera colonización a la reciente descolonización— sobre la trayectoria que ha seguido el concepto de *taonga*. En las siguientes líneas esbozaremos su historia, su uso, su olvido y su difusión internacional a través de su implantación en la práctica del nuevo museo nacional.

Dentro de todo este recorrido, su inclusión en los primeros y más decisivos párrafos del Tratado de Waitangi a la larga se mostraría como la más decisiva de las causas de su

---

<sup>531</sup> KIRSHENBLATT-GIMBLETT, “Objects of ethnography”, en KARP y LAVINE, *Writing Cultures...*, *op. cit.* p. 392.

<sup>532</sup> Tal como señalaremos más adelante, el Tribunal de Waitangi *estableció* que el conocimiento occidental presupone que la humanidad tiene autoridad sobre la naturaleza, mientras que el conocimiento maorí es espiritual y comunal, y concede una situación de primacía a la naturaleza frente al hombre. *Report of the Waitangi Tribunal on the Manukau Claim*, Government Printer, Wellington, 1985, p. 123

<sup>532</sup> WILLIAMS, David, *Matauranga Maori and Taonga*, Waitangi Tribunal Publication, Wellington, 2001, p. 17.

<sup>533</sup> Véanse los trabajos de Kreps para Indonesia o de Parker para los nativos americanos. KREPS, “Non-Western Models of Museums...”, *op. cit.* pp. 457 – 472; PARKER, P., *Keepers of the Treasures: Protecting Historic Properties and Cultural Traditions on Indian Lands*, US Department of Interior, Washington, 1990.

encumbramiento. En el documento fundacional bilingüe de Nueva Zelanda firmado en 1840, a cambio de la permanencia de los británicos en las islas (o del sometimiento de los maoríes a los mismos, según la versión) la Corona británica aseguraba protección a las tribus firmantes. Dentro de esa protección a los indígenas se incluía el derecho a la inviolabilidad de las propiedades, denominadas en la versión maorí simplemente como *taonga*.

Artículo II	Ko te tuarua
<p>"Su Majestad, la Reina de Inglaterra, confirma y garantiza a los Jefes y Tribus de Nueva Zelanda y a sus respectivas familias e individuos, la posesión plena, exclusiva e inalterable de sus tierras y fincas, bosques y zonas pesqueras y otras <u>propiedades</u> que puedan poseer colectiva o individualmente siempre que lo que quieran y deseen sea mantener para sí dichas posesiones."</p>	<p>Ko te Kuini o Ingarani ka wakarite ka wakaake ki nga Rangitira ki nga hapu – ki nga tangata katoa o Nu Tirani te tino rangatiratanga o o ratou wenua o ratou kainga me o ratou <u>taonga</u> katoa. Otiia ko nga Rangatira o te wakaminenga me nga Rangatira katoa atu ka tuku ki te Kuini te hokonga o era wahi wenua e pai ai te tangata nona te Wenua – ki te ritenga o te utu e wakaritea ai e ratou ko te kai hoko e meatia nei e te Kuini hei kai hoko mona.</p>

Figura 5. Artículo II de la versión inglesa del Tratado de Waitangi, 1840, Aoteaora / Nueva Zelanda. Elaboración propia. [La traducción y el subrayado son nuestros].

Su inclusión en el Tratado se antojaría algo así como la clave de bóveda de toda la estructura que sustentaba la convivencia entre las dos culturas fundacionales de la nación neozelandesa. *Taonga* era lo que la Corona británica se ofrecía a proteger a cambio del sometimiento de las tribus maoríes, y era por lo que éstas sacrificaban su autonomía en las islas. Por lo tanto, y sobre todo recientemente, se iniciaría un inacabable proceso hermenéutico encaminado a averiguar el exacto alcance y significado de dicho concepto. ¿Qué significaba exactamente en el momento de firmar dicho tratado? ¿Era la traducción más literal y consensuada del crucial término occidental de “propiedad”? ¿Conocían realmente los maoríes lo que significaba la propiedad?

Existe una primera definición de dicho término, tan temprana como enigmática, que fue la proporcionada por el gran jefe maorí Hongi Hika al confeccionar la primera gramática maorí de la historia. En 1820 Hika, poderoso jefe de la iwi *Ngāpuhi*, realizó un viaje a

Inglaterra. En el mismo, además de conocer al Rey Jorge IV y hacer diversos negocios, realizó una estancia en Cambridge encaminada a mejorar el conocimiento del idioma. Fue entonces cuando ayudó al orientalista Samuel Lee a escribir el decisivo y primer diccionario de lengua Maorí de la historia<sup>534</sup>. En dicha obra aparece la siguiente entrada:

“Taóngá, s. Property procured by the spear, &c. Name of a person” [Taonga, propiedad procurada por la lanza, etc. Nombre de persona]<sup>535</sup>.

De dicha definición —tan sorprendente por la alusión expresa al uso de la lanza, como enigmática por esa amplitud que le otorga el etcétera final— podemos extraer diversas conclusiones. Existe una intención clara por parte de los interlocutores (Samuel Lee y Hongi Hika) en especificar que la propiedad es adquirida en exclusiva por la fuerza de las armas, lo cual parece lógico en un contexto de guerras intertribales como el que se daba en los años en que fue expuesto. Segundo, tal especificación puede venir dada por otro hecho que tampoco habría de sorprendernos: la inexistencia en la cultura maorí de unos derechos de propiedad que tan familiares habrían de ser a la cultura inglesa. Dicho de otro modo, al no existir el derecho a la inviolabilidad de las propiedades en la cultura maorí —proporcionado tiempo después por el Tratado de Waitangi— éstas solo eran aseguradas por conquista, lo cual era necesariamente reseñable a la hora de elaborar una definición. En último lugar —no podíamos dejar de señalarlo aún confesando que nos encontramos en el terreno de las conjeturas— el término *taonga* se sitúa en dicha gramática flanqueado por otros que poseen la misma raíz etimológica: *táo*, con acento, como el mismo *taóngá*, y que significaría simplemente “lanza”. Bien simple coincidencia, bien mismo origen etimológico, no afecta a nuestro análisis del concepto, ya que en 1844 (cuatro años después de la firma de Waitangi y ya bajo la protección y soberanía inglesas) se elaboraría el segundo diccionario de la lengua maorí que —ahora sí plenamente acorde con el Tratado— definía *taonga* simplemente como ‘propiedad’<sup>536</sup>.

---

<sup>534</sup> En Cambridge también conocería al Barón Charles de Thierry a quien, a cambio de tierras, adquiriría quinientos mosquetes que llevaría a su vuelta para desencadenar las guerras entre tribus que asolaron Nueva Zelanda en las ulteriores décadas. Desarrollos tan complejos han de hacernos pensar en un activo pueblo maorí que rápidamente asimilaría las nuevas tecnologías y conocimientos, y que, desde luego, conocería el concepto y uso de las propiedades para su propio beneficio.

<sup>535</sup> LEE, Samuel, *Grammar and Vocabulary of the Language of New Zealand*, Church Missionary Society, Printed by R. Watts, 1820, p. 207.

<sup>536</sup> WILLIAMS, William, *Dictionary of the New Zealand Language*, B.C., Paihia, 1844.

Una vez bajo soberanía inglesa, tal definición, traducida simplemente como una posesión o propiedad, perduraría hasta fecha muy cercana; justamente hasta el final del dominio inglés sobre las islas. Todavía en 1971 el ya diccionario canónico Williams seguía definiendo *taonga* en una única entrada como “una propiedad, cualquier cosa altamente valorada”<sup>537</sup>. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, el significado e importancia de tal concepto se expandirían enormemente al albur del proceso descolonizador. Actualmente *taonga* se refiere a cualquier elemento, material o inmaterial, culturalmente significativo. El cambio del *taonga*, de botín a propiedad, de propiedad a tesoro, y de algo material a algo inmaterial e inaprensible, es capaz de iluminar por sí solo la complejidad de los procesos de negociación e intercambio cultural.

### Breve genealogía de la definición de Taonga

- “Propiedad procurada por la lanza, etc.” (Definición proporcionada por Hongi Hika para el *Grammar and Vocabulary of the Language of New Zealand*, 1820 [La traducción es nuestra])
- “Propiedad” (Segundo diccionario maorí, WILLIAMS, *Dictionary of the New Zealand Language*, 1844, 4 años después del Tratado)
- “Una propiedad. Cualquier cosa altamente valorada” (WILLIAMS, *Dictionary of the Maori Language*, 1971, p. 381. [la traducción es nuestra])
- El Tribunal de Waitangi califica el término como un concepto amplísimo (“umbrella term”) habiendo llegado a considerar en sus disquisiciones como *taonga* a elementos tan dispares como cementerios, sitios arqueológicos (considerados sagrados), recursos petroleros o geotérmicos, caladeros de pesca, ríos lagos e incluso océanos, bienes inmateriales como el conocimiento (*matauranga*) o el lenguaje. Concluye “el lenguaje maorí es generalmente metafórico e ideomático (...) [y] *taonga* [es usado] en un sentido metafórico para cubrir una variedad de posibilidades más que objetos en específico”. (*Motuni-Waitara Report*, 1983, p. 45-55 [La traducción es nuestra])
- “Unpreciado objeto que ha sido transmitido por los ancestros” o “posesión preciada que lleve aneja *korero* [una historia o un texto]” (MEAD, para el catálogo de la exposición *Te Maori*, 1984, pp. 20 y 22 [La traducción es nuestra])
- “El término *taonga* se refiere a todas las dimensiones de las propiedades de un grupo tribal, materiales y no materiales — herencias y *wahi tapu* [tierra sagrada] tradiciones ancestrales y *whakapapa* [genealogía], etc. (KAWAHURU, *Waitangi*, 1989, p. 321)
- “Tesoro, cualquier cosa susceptible de ser valorada, incluidos objetos social o culturalmente valiosos, recursos, fenómenos, ideas o técnicas” (*Te Aka Māori-English Dictionary*, 2014)

Figura 6. Breve genealogía del concepto de Taonga. Elaboración propia.

¿Qué fenómenos alumbraron tal trayectoria del concepto de *taonga* para que variara en tal grado su significado? ¿Nos encontramos ante un reconocimiento, una vuelta al

<sup>537</sup> WILLIAMS, Herbert W., *A Dictionary of the Maori Language*, Government Printer, Wellington, 1971, p. 381. [la traducción es nuestra].



significado tradicional maorí de los *taonga* que las gramáticas no pudieron aprehender, o bien ante una estrategia indígena de adaptación a nuevos contextos? ¿Qué consecuencias podría aportar uno u otro significado? ¿Cuál ha sido el papel del museo en su desarrollo? Nos hallamos aquí, por un lado, ante un caso ejemplar de “indigenización de la modernidad”<sup>538</sup>, con la progresiva introducción de un concepto profundamente indígena como el *taonga* en un marco en extremo moderno como el museo; por otro, nos encontramos ante un iluminador ejemplo de redefinición cultural y de cambio de estatus social de un objeto; ante lo que James Clifford llamaría un “momento taxonómico”, aquel en que un objeto cambiaría por completo sus categorías y su significación<sup>539</sup>. Al poner el foco en el objeto museístico, en su trayectoria y capacidad de transformación, se nos iluminará el contexto social y político que hemos apenas apuntado en capítulos anteriores.

Como podemos apreciar en la genealogía aportada, uno de los principales saltos conceptuales en la concepción de los *taonga* se produciría en los años ochenta, precisamente a raíz de la revolución museológica que supondría la exposición ‘Te Maori’. En esa década, en pleno proceso descolonizador, el término se incorporó al uso común del inglés, referido sobre todo a cuestiones de patrimonio. De nuevo fue crucial el marco propiciatorio del Tratado de Waitangi. A raíz de las demandas de autonomía en el marco del Tribunal de Waitangi, un abogado llamado Moana Jackson interpretó el artículo II del Tratado como una cuestión de patrimonio cultural y artístico. Según Jackson, el Tratado imponía “una obligación entre las autoridades de los museos y los maoríes para estar igualmente involucrados en la planificación, diseño, contratación y gestión de la institución”<sup>540</sup>. Ya hemos visto cómo este proceso sería impulsado sobre todo a raíz de la gran exposición internacional ‘Te Maori’. Dentro de la misma fue Hirini Mead de *Ngāti Awa*, profesor de Estudios Maoríes en la Universidad de Victoria en Wellington, uno de sus principales curadores. Parece que en dicha labor fue uno de los mayores responsables de la articulación moderna del concepto de *taonga* en tanto categoría expositiva maorí fundamental referida al objeto museístico. En el catálogo de dicha exposición afirmaba que *taonga tuku iho* era “unpreciado objeto que ha sido transmitido por los ancestros”

---

<sup>538</sup> Prueba nada menos de cómo los procesos de modernización no sólo no han de conducir irrevocablemente a la desaparición de las especificidades culturales de las sociedades no occidentales, sino de cómo los indígenas son capaces de colaborar en la construcción de la modernidad (y de la nacionalidad) de cambiarla y de crear sus propias formas de modernidad. Véase SAHLINS, “Two or Three Things...”, *op. cit.*, p. 410.

<sup>539</sup> CLIFFORD, *The Predicament of Culture...*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>540</sup> JACKSON, Moana, “The Treaty of Waitangi and the Museum of New Zealand / Te Marae Taonga o Aotearoa”, Te Papa Library, Wellington, 1988, p. 2.

pero también incluía una concepción más amplia y moderna del mismo al apuntar que podría tratarse de cualquier “posesión preciada que lleve aneja *korero* [una historia o un texto]”<sup>541</sup>. Mead aplicaba y adaptaba el concepto de ‘propiedad cultural’ a la cultura maorí explicitando las conexiones espirituales y culturales de las ‘comunidades fuente’ con los *taonga*, y reconociendo su rol en la mejora del cuidado y la comprensión de las colecciones. Posteriormente el concepto fue desarrollado a través de la consulta con las *iwi* y del *Māori Advisory Group* encargado de la conceptualización del Te Papa. Fue incluido por el comité en 1992, y desde entonces se convirtió en uno de los principios corporativos del museo. En definitiva, el reconocimiento de los objetos museísticos en cuanto que *taonga*, significaba el reconocimiento de la perspectiva maorí en los museos.

Paralelo al museo, el concepto de *taonga* también tuvo una importante vertiente legal en las disquisiciones del Tribunal de Waitangi. En tanto que el Tratado obligaba a la Corona a proteger los *taonga*, y que se intentaban dirimir más de cien años de incumplimientos por parte del gobierno hacia las tribus, una definición más o menos amplia de dicho término significaría unas mayores o menores prebendas políticas para los maoríes en el presente. Sir Hugh Kawahru en calidad de miembro del tribunal, así como de importante académico de Antropología, proporcionó en este sentido la siguiente definición de *taonga*:

“Tesoros”: “*taonga*”. Como diferentes presentaciones al Tribunal de Waitangi relativas a la lengua maorí han dejado claras, el término “*taonga*” se refiere a todas las dimensiones de las propiedades de un grupo tribal, materiales y no materiales — herencias y *wahi tapu* [tierra sagrada] tradiciones ancestrales y *whakapapa* [genealogía], etc.”<sup>542</sup>.

El Tribunal, en definitiva, califica el término como un concepto amplísimo (“umbrella term”) de tal manera que en sus múltiples informes ha venido a considerar como *taonga* a elementos tan dispares como los cementerios o sitios arqueológicos considerados como sagrados, (*wahi tapu*), recursos petroleros o geotérmicos, no sólo caladeros de pesca

---

<sup>541</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Te Maori... op. cit.* pp. 20 y 22.

<sup>542</sup> KAWHARU, *Waitangi. Maori..., op. cit.*, p. 321. [La traducción es nuestra].

(como reconocía literalmente el Tratado) sino ríos, lagos e incluso océanos<sup>543</sup>; también bienes inmateriales como el conocimiento (*mātauranga*) o el lenguaje maoríes (*te reo*)<sup>544</sup>, etc. En otro informe el Tribunal avisaba sobre la necesidad de interpretar dicho concepto ampliamente ya que “el lenguaje maorí es generalmente metafórico e idiomático (...) [y] *taonga* [es usado] en un sentido metafórico para cubrir una variedad de posibilidades más que objetos en específico”<sup>545</sup>.

Ante la dificultad de establecer un nexo común, podríamos proporcionar como una de las definiciones del concepto actualmente existente de *taonga* —al menos en sentido jurídico—, como toda propiedad cultural maorí considerada susceptible de ser protegida por el gobierno neozelandés, reservando al Tribunal de Waitangi el poder para establecer dichas consideraciones. Y nos referimos conscientemente a propiedad cultural porque los elementos naturales —como bosques o caladeros— considerados *taonga* lo han sido en tanto se han probado conexiones culturales o espirituales con los maoríes, por muy intangibles que éstas pudieran parecer<sup>546</sup>. Tan pródigo agrandamiento del concepto de *taonga* reflejaba la más amplia lucha maorí por los recursos y la autonomía; en tanto que

---

<sup>543</sup> Véase por ejemplo WAITANGI TRIBUNAL, *The Whanganui River Report*, Government Printer, Wellington, 1999, [En línea], última vez consultado: 26/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68450539/Whanganui%20River%20Report%201999.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68450539/Whanganui%20River%20Report%201999.pdf); o WAITANGI TRIBUNAL, *Te Roroa Claim*, Department of Justice, Wellington, 1992, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68462675/Wai38.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68462675/Wai38.pdf)

<sup>544</sup> Para el caso de la lengua maorí el Tribunal llegó a concluir que es ésta una parte esencial de la cultura, y que es por tanto un *taonga* o una posesión preciosa que el Tratado garantiza, y que la Corona (por el gobierno) tiene por consiguiente responsabilidades significativas para su supervivencia, WAITANGI TRIBUNAL, *Report on the Te Reo Maori Claim*, Government Printer, Wellington, 1986, pp. 17 – 18, 20 – 21, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68482156/Report%20on%20the%20Te%20Reo%20Maori%20Claim%20W.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68482156/Report%20on%20the%20Te%20Reo%20Maori%20Claim%20W.pdf)

<sup>545</sup> WAITANGI TRIBUNAL, *Motunui-Waitara Report*, 6, Department of Justice, Wellington, 1983, pp. 49-55, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68496669/Report%20on%20Motunui-Waitara%20Claim.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68496669/Report%20on%20Motunui-Waitara%20Claim.pdf) [la traducción es nuestra].

<sup>546</sup> Por ejemplo, a raíz de un pleito por los vertidos de una industria en Waiuku, al norte del país, los maoríes aceptaron la sentencia que probaba que tal vertido no afectaba al medio natural, pero no así aquella que atentaba contra su creencia. Ésta considera una transgresión de las leyes del *mana* y del *tapu* mezclar en el sistema de vertido agua dulce y salada, pues cada una tiene su propio *mauri* (fuerza vital) y *wairua* (espíritu) protegida por diferentes *taniwha* (demonios o seres del agua) y teniendo diferente estatus (*mana*). El Tribunal lo desestimó por tratarse de cuestiones “metafísicas” que estaban fuera del alcance de su jurisdicción. El informe concluía “[p]roponemos un futuro cambio en la ley para admitir los valores maoríes, y la designación de las tribus como Guardianes en los asuntos concernientes a la región”. WAITANGI TRIBUNAL, *Report of the Waitangi Tribunal on the Manukau Claim*, Sección 7.2. y 9.3.5., Department of Justice, Wellington, 1985, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68495207/WAI008.PDF](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68495207/WAI008.PDF) [la traducción es nuestra].

los objetos significativos de la cultura maorí pasarían a simbolizar tal lucha política y a convertirse en auténticos emblemas de identidad.

Teniendo en cuenta estas observaciones, y la importante influencia que hayan podido proyectar, nos centraremos de ahora en adelante en el concepto de *taonga* en cuanto que objeto significativo en el marco del museo, enraizado en el sistema de pensamiento maorí pero a su vez aproximado, como veremos, a los postulados de la ‘nueva museología’. En particular nos referiremos al *taonga whakairo*, esto es, a cualquier objeto físico ancestral manufacturado a través de destrezas artísticas tales como la talla o el tejido (*whakairo* significa “un ornamento con algún tipo de patrón”)<sup>547</sup>.

En primer lugar, habríamos de señalar que una de las principales características del *taonga* es su cualidad de objeto viviente. Efectivamente, los *taonga* más significativos son representaciones vivientes de ancestros particulares o totémicos relacionados con el grupo de parentesco o *iwi*. En esto se aproxima por un lado al concepto de reliquia; no sólo porque el objeto sea capaz de representar a una persona o grupo de ancestros, sino por *ser* en sí mismo un o un grupo de ancestros. Muchos de ellos son considerados directamente receptáculos para los espíritus de los antepasados<sup>548</sup>, mientras que en otros la fetichización del objeto pueda funcionar por una especie de contigüidad simpática con sus anterior u anteriores poseedores, cuando no por la presencia de restos de los mismos; sean el caso de los “treasure box” (*wakahuia*) que pudieran contener los objetos relacionados con la cabeza de los jefes maoríes, o las armas *pounamu* con restos de sangre de la batalla. En ello apreciamos que su valor —a la manera de los circuitos descritos por Malinowski o Mauss— depende de transitividad o conexión del objeto con las líneas de parentesco o de los siempre significativos intercambios tribales. De hecho, la historia del arte maorí se ha afanado en indicar cómo entre los intrincados patrones decorativos de sus suntuosas capas, de la decoración facial o corporal de sus tatuajes, o de sus relieves en madera, se esconden representaciones de las líneas genealógicas del grupo de parentesco<sup>549</sup>.

---

<sup>547</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko., “The nature of Taonga”, en LINDSAY, M. (ed.), *Taonga Maori Conference, New Zealand*, Internal Affairs, Wellington, 1991, pp. 164 – 169.

<sup>548</sup> BARROW, Terence, *Maori Art of New Zealand*, UNESCO, París, 1978, p. 32.

<sup>549</sup> TAPSELL, Paul, “The flight...”, *op. cit.* P. 333. Levi-Strauss llegó a distinguir en el arte maorí—así como lo hizo para la costa noroeste de Estados Unidos y para la China Arcaica—entre una expresión representativa o simbólica, con un predominio del motivo figurativo como característica principal (caso del bajorrelieve), y otro estilo más estrictamente formal y decorativo, de tendencias geométricas. Aunque el

“El *taonga* en sí mismo, en su definición más extensa, se refiere a un objeto preciado, pero esto es sólo en el nivel más simple de entendimiento. Porque todos los objetos están en asociación a *Papatūānuku* [la madre tierra] y a *Ranginui* [padre cielo] que significa que tienen ascendencia, historia, identidad, y ahora están fuera de esa conexión, así que necesitamos reconocerlos de esta manera, es decir, verlos como nuestros *tupuna* [ancestros]. Por lo tanto, si usted posee un *taonga*, lo que en realidad está poseyendo es un *tupuna*. ¡Cielos, sé que es muy difícil! Lo intento explicar a la gente y sé que es muy difícil comprender que los *taonga* puedan ser *tupuna*. Yo comparo los objetos / *tupuna* con baterías, porque tienen la capacidad de elevar el espíritu de uno y llenarlo con energía. ¡Es verdaderamente difícil de describir!”<sup>550</sup>.

Partiendo de esta base, la visión animista del *taonga* servía de contrapunto al museo tradicional, cuya principal crítica había sido la de un repositorio de objetos inertes representando una cultura maorí del mismo modo fenecida<sup>551</sup>. Pero, aunque dichos

---

antropólogo belga ya consideraba que no sólo el primero sino ambos estilos podían tener una función social, mágica o religiosa; que es precisamente la visión predominante que se tiene hoy día en Nueva Zelanda sobre la significación del arte maorí. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1987, [1974], p. 288.

<sup>550</sup> “*Taonga* itself, its broadest definition is a priced object, but that’s at its most simplest level in the understanding of *taonga*. Because all objects come with an association to *Papatūānuku* and *Ranginui*, which means that they have ancestry, they have history, they have identity and they are off that connection so therefore we need to acknowledge them in that manner, i.e. we see them as *tupuna*. So therefore you have *taonga*, you have *tupuna*. Oh Jesus it gets really tricky! I try to explain to people and I know that takes away from *taonga* being *tupuna*, but I liken the objects/ *tupuna* as being batteries because they have the opportunity to lift one’s spirit and fill them with energy. It is really hard to describe!”, Entrevista a Dion Peita 7/1/2009, [La traducción es nuestra.] No puedo dejar de señalar aquí la estricta coincidencia de la metáfora de la batería con una de las primeras y más difundidas descripciones recogidas de este mismo proceso, el objeto imbuido de *tapu* o tabú, la que Northcole Thomas incluyó en la Enciclopedia Británica de 1912. Dicha definición fue tomada por Sigmund Freud, que a su vez tanto influyó en antropólogos como Malinowski: “El tabú se supone emanado de una especial fuerza mágica inherente a ciertos espíritus y personas y susceptible de transmitirse en todas direcciones por la mediación de objetos inanimados. Las personas y las cosas tabú pueden ser comparadas a objetos que han recibido una carga eléctrica; constituyen la sede de una terrible fuerza que se comunica por el contacto y cuya descarga trae consigo las mas desastrosas consecuencias cuando el organismo que la provoca no es lo suficientemente fuerte para resistirla”, véase FREUD, Sigmund, *Totem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*, Alianza, Madrid, 1985, [1912].

<sup>551</sup> Ya vimos lo habitual y perenne de la imagen del museo en cuanto que cementerio de objetos (véase nota al pie 51). En el Pacífico tal visión adquiere nuevas cualidades de definición frente a lo europeo, si atendemos a la publicación de 1975 *Museums in Australia* que apuntaba “si la conservación de objetos como función primera... ciertos famosos museos en Europa y Norteamérica no son realmente museos; muchos de sus tesoros perecen silenciosamente en sus galerías y en sus depósitos”, citado en THOMSON, Keith W., *Art Galleries and Museums of New Zealand*, Reed, Hong Kong, 1981, p. 1.

*taonga* hubieran permanecido enajenados o “dormidos” durante todo el periodo colonial —argumentan las *iwi*— estos son susceptibles de ser reconectados con las tribus. Los objetos, muchas veces sustraídos a la fuerza, permanecían extrañados en las frías galerías de los museos. Tanto las *iwi*, como la *whānau* o *hapū* eran capaces ahora de despertar y revitalizar a los *taonga*, capaces de “mantenerlos calientes”. Mina McKenzie, curadora maorí, afirmó al respecto que “es la gente, y no los museos, los que mantienen a los *taonga* con vida”, de lo que se derivaba que una de las responsabilidades más importantes del personal de un museo habría de ser facilitar este tipo de relaciones<sup>552</sup>. Es de notar también en este punto, la cercanía de este postulado con el foco puesto en la audiencia que caracteriza a la ‘nueva museología’. Como afirma McCarthy “las tallas, tejidos, armas y demás objetos, vistos en Occidente como objetos inanimados, se convirtieron a los ojos de los maoríes en activos agentes vivos (*taonga tuku iho*) que mantienen conexiones con la identidad tribal y *whakapapa* [genealogía]”<sup>553</sup>.

Íntimamente relacionada con esta concepción animada del *taonga* se encuentra una de las prácticas más únicas y distintivas de la museología maorí: la colocación de hojas verdes al lado de cada objeto, como explicaremos más adelante. Estas muestras de respeto se basan en la conexión existente entre los objetos y los antepasados familiares. El *taonga* por tanto esta imbuido de esos profundos lazos de parentesco que han caracterizado la cultura maorí, cuya función es dotar a cada *iwi* de una identidad exclusiva, remontándola genealógicamente a un origen divino o mitológico. En ello el *taonga* está relacionado con el crucial concepto de *whakapapa* o genealogía, que los ancianos maoríes recitan escrupulosamente en forma de canto en aquellos momentos de solemnidad para el grupo. Siendo una de las principales funciones del arte maorí la mnemónica, el hecho de recordar al grupo o al espectador los hechos y hazañas de los ancestros representados. De esta forma para las *iwi*, el *taonga* era un objeto significativo al que recurrir en momentos de crisis, pues su relación con una casi insondable línea genealógica recordaría y reforzaría la identidad del grupo y la autoridad sobre su territorio. En este sentido se afirma que un

---

<sup>552</sup> “[I]s the people, not museums keep taonga alive [...] people keep taonga warm she would say, not museums, and therefore one of the most important responsibilities of museum staff is to facilitate those relationships”, BUTTS, David, “New Zealand Collecting and Exhibiting Taonga Māori 1769 – 1980: Unpublished Research Manuscript”, Colección del autor, Gisborne, 1983, Citado en MCCARTHY, *Museums and....*, op. cit. p. 45. [La traducción es nuestra].

<sup>553</sup> MCCARTHY, *Exhibiting Māori....*, op. cit., p. 143. Para éste proceso en particular véase MCCARTHY, Conal, “Hailing the Subject: Māori Visitors, Museum Display and the Sociology of Cultural Reception”, en *New Zealand Sociology*, 21, 2006, pp. 108 – 130.

objeto es un *taonga* en tanto que posee *mana* (autoridad, prestigio). Cuanto más importante fuera el ancestro que alguna vez poseyó el *taonga*, más lejana su antigüedad genealógica o más crucial el acontecimiento donde estuvo presente, mayor *mana* habrá logrado adquirir.



Imagen 32. Panel expositivo dedicado de explicar la importancia de la genealogía dentro del sistema de conocimiento maorí. Exposición organizada en París por el Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa titulada ‘Māori, lers trésors ont une âme’, Musée du quai Branly, 2011. Foto: Manuel Burón.

Ello nos lleva a la segunda característica del *taonga* —evidente por otra parte: su cualidad de objeto divino o sagrado. El propio *mana* puede ser interpretado como la fuente de energía que los dioses transmiten a través de los ancestros<sup>554</sup>. Es por ello que los *taonga* son objetos profundamente *tapu*. Ya hemos explicado como en las culturas del Pacífico la dualidad establecida entre lo sagrado (*tapu*) y lo profano (*noa*) suponía el principal agente de control social de los grupos; y su transgresión, en cuanto que prohibición atávica, debía ser evitada a toda costa mediante el respeto de las tradiciones y el uso de determinadas ceremonias. Esta es la principal causa de que el arte maorí tenga la doble querencia —solo en apariencia contradictoria—, tanto por el naturalismo como por la

<sup>554</sup> Entre las primeras descripciones autorizadas del *mana*, fundamental para la universalización de dicho concepto, sería la otorgada por el misionero Robert Codrington en 1891: “a force altogether distinct from physical power, which acts in all kinds of ways for good and evil, and which it is no the greatest advantage to possess or control”, CODRINGTON, Robert, *The Melanesians: Studies in Their Anthropology and Folklore*, Clarendon Press, Oxford, 1891, p. 118.

estilización de sus figuras. Tendencia al naturalismo porque el principal motor del arte maorí es la memoria de héroes mitológicos y ancestros que necesitan ser reconocidos y honrados mediante rasgos que sean capaces de distinguirles, —quizá sea ésta la causa de que entre todos los artes del Pacífico el maorí sea aquel en el que la figura humana esté más presente<sup>555</sup>. Y tendencia a la figuración y estilización por las restricciones impuestas por el *tapu* a la representación de seres que en mayor o menor medida poseen un aspecto divino. Es por ello que la representación de personas vivas importantes fue realizada con cierto naturalismo, por ejemplo en la confección de la cabeza —la parte más sagrada y proscrita del cuerpo para los maoríes—, con la representación exacta del tatuaje facial o de instrumentos característicos de cada personaje; pero en figuras de dioses o venerados antepasados adquirieron una abstracción extrema que tiene en el *tiki* su ejemplo más característico. Terence Barrow en su meticulosa disección del arte maorí advirtió que “el realismo era raramente aconsejado a los tallistas porque la entidad retratada era generalmente un ser incorpóreo. Pudiendo ser incluso peligroso aventurarse a ello”<sup>556</sup>.

Ejemplos de ésta doble naturaleza los podemos encontrar en la *marae* de la Universidad de Victoria en Wellington, *Te Harenga Waka Marae*, que posee en su poste central una figura humana o *tekoteko* representando precisamente a Peter Buck —el famoso antropólogo maorí perteneciente al *Young Maori Party*—, como una figura estilizada típicamente maorí, pero adornada con el bombín y la pajarita propios de su condición de académico. Otro ejemplo es la propia *marae* exhibida en el *Te Papa*, *Te Hau ki Tūranga*, labrada por el revolucionario tallador Raharuhi Rukupo, quien es representado en la misma con su principal atributo: una herramienta de talla de madera.

“Habrás notado las antiquísimas tallas de madera que adornan los muros [de *Te Kau ki Tūranga*] Ninguna de ellas se parece a ti o a mí, ninguna de ellas pretende parecerse a un ser humano, pretende ser aterrador y asombroso, su propósito es representar su espiritualidad... y eso a pesar de que hablamos de representaciones de ancestros. Se consideraba que era grosero e irrespetuoso

---

<sup>555</sup> Dice Barrow “Por su gran abundancia, su ingenuidad y por la variedad de su concepción, el artista maorí sobresalió entre todas las demás culturas polinesias en el tratamiento de la figura humana [*tiki*]” obligado mencionar aquí la excepcionalidad en este aspecto —y en su monumentalidad— del arte de la Isla de Pascua. BARROW, Terence, *Maori Art of New Zealand*, UNESCO Press, París, 1978, p. 47.

<sup>556</sup> “El realismo era raramente aconsejado a los tallistas porque la entidad retratada era generalmente un ser incorpóreo. Pudiendo incluso ser peligroso”, BARROW, *op. cit.*, p. 48. [La traducción es nuestra],



a los dioses, el tratar de representarlos como tú o como yo. Porque se supone que se trata de seres sobrenaturales”<sup>557</sup>.



Imagen 33. Figura humana tallada en el interior de *Te Hau ki Tūranga*, la más antigua wharehau o marae conservada en Nueva Zelanda y actualmente en exhibición en el Te Papa, realizada por el gran escultor maorí Raharuhi Rukupo. Foto: Manuel Burón.

Efectivamente, el *taonga* no solo está concebido para causar asombro o cierto recogimiento espiritual en el visitante, sino que, en caso de ser transgredida su condición de *tapu*, también puede ser susceptible de causar miedo o daño. Esto obliga a la práctica museística maorí a ser ejecutada con el máximo respeto según dichas prerrogativas tradicionales. Así explicaba la curadora Moana Parata sus primeras experiencias como curadora en el *Dominion Museum*, precedente del *Te Papa*, en contacto con los *taonga*

“Y entonces me di cuenta. Cuando me conecté a la base de datos y conocí todos los *tupuna* [ancestros, referido a los objetos] que allí se encontraban. Me quedé sin palabras [...] Nunca puse realmente mis manos en ninguno,

---

<sup>557</sup> “So, you would notice that these is a very old carvings that exhibiting on the walls, none of them look like you and I, none of them are meant to look like human beings, they meant to look super, scary, an a little bit awesome, the meant to look spiritual... That’s because, even though they represent ancestors. It was considered to be rude and disrespectful to the gods, to try made them look like you and I. Cause they are meant to be super beings.”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012. La *marae Te Hau ki Turanga* es una de las piezas más sobresalientes del museo nacional. Es una de las casas de reunión más antiguas conservadas en Nueva Zelanda construida a principios de la década de 1840, trasladada al museo en 1860 y restaurada en 1930 por Sir Apirana Ngata y la *School of Maori Arts and Crafts*, convirtiéndose en un prototipo para el revival de las casas de reunión “tradicionales”.

sólo estaban a mi alrededor. Yo catalogaba la información en la base de datos y cuando bajaba a la sala de depósito en aquellos días, andaba hasta allí, pero nunca pude pasar la puerta. El *wairua* [espíritu, sensación] que había en esa habitación lo llenaba todo, no era una broma. Era algo como aterrador, pero al mismo tiempo no aterrador. Era ese miedo en mi cabeza pensando “Oh, Cielos, sé que hay algo ahí. Pero ¿qué es?”<sup>558</sup>.

Es su profunda carga de *tapu* lo que otorga al *taonga* su carácter temible. Al ser un objeto vivo es capaz de actuar, siendo susceptible de realizar actos extraordinarios, incluso pudiendo ser peligroso para las personas que no lo manipulen con el tradicional *korero*. Todo aquello que es sagrado ha de ser respetado y manejado mediante una serie de ceremonias, e incluso entre los propios maoríes no todo el mundo está preparado para sobrellevar la enorme carga mágica de la que los *taonga* están imbuidos. Una de las consecuencias más mencionadas de la manipulación de los *taonga* es el agotamiento que produce entre aquellos que se exponen a su influjo. Continúa Moana Parata,

“Cuando digo que la gente se cansa repentinamente. Intentamos limitar el tiempo en la *whare taonga* [depósitos] porque algunas personas sienten que solo quieren salir de allí, otras quieren sentarse allí, porque les resulta iluminador, les afecta y no saben lo que les está pasando la mitad del tiempo, eso es que están conectando. Es interesante, espiritualmente es interesante. Por la época de *whare pora* teníamos un grupo [...] El anciano nos miraba y decía: “bueno, acabo de pasar ahí una hora y estoy muy cansado... pero esto es lo que siempre pasa”. Aquellos dos hombres nos dijeron “esto es lo que pasa, ellos simplemente te agotan. Aquello está tan cargado de *wairua* [espíritu] que algo en el tiempo está mal, y has de salir de allí cuanto antes, aunque sepas que vas a volver”. Ya sabes, cosas así. Esta es la clase de *korero* que otra gente no es capaz de escuchar cuando metes allí a mucha gente. No está bien porque ellos no acaban sintiéndolo, ellos no... es como “oh, bien,

---

<sup>558</sup> “And then I realised when I put it on the database and knowing who all those *tupuna* were, I was quite speechless for words really [...] I never really had hands on, it was only what was around me at that time. I was cataloguing the information on the database and when I went down to the basement in those days, I walked in there, but I couldn’t even move past the door. The *wairua* of that room was so full on, it wasn’t funny. It was kind of a frightening thing, but not a frightening thing. It was this fear in my head thinking ‘Oh my gosh, I know there is something in here. But what is it?’”, Entrevista a Moana Parata, 17/2/2009, [La traducción es nuestra].

solo veinte minutos porque tengo demasiado trabajo que hacer”. No, aquellos *whare taonga* están ahí para que la gente vaya y reconecte, y eso es de lo que trata todo”<sup>559</sup>.

En tercer lugar, el concepto moderno de *taonga* posee una vertiente profundamente identitaria y social que se explicita en el *Te Papa* a través de su política de *mana taonga*. Dicha política —que podría ser traducida como la autoridad de los *taonga*— reconoce que el prestigio o el poder de dichos objetos está irremediabilmente condicionado por los lazos sociales (posesión, autoridad, representación) que subyacen a su exhibición. En tal caso el cuidar el *mana* significaría no sólo reconectar los objetos con las largas genealogías de las familias maoríes o el uso de categorías visuales propiamente maoríes, sino también el dar a la gente que posee un *taonga* la posibilidad de exhibirlo para mejorar su *mana* y así el de todos los maoríes, reclamando el museo como un lugar para su pueblo y como una herramienta de descolonización.

“Cuando contemplas el biculturalismo en el contexto de dejar que fluya el *mana taonga*, dejar que los tesoros hablen a través del punto de vista maorí, ya te obliga a contemplar otros objetos en los museos bajo la misma luz. Dejar que los creadores de dichas piezas sean los que hablen, rompe con aquellos muros, aquellas paredes del monopolio sobre el conocimiento, la conservación y el intercambio”<sup>560</sup>.

La filosofía del *Te Papa* se centra por tanto en el *mana taonga*, los objetos necesitaban a los maoríes y su *korero* para continuar el flujo de *mana* y evitar así transgredir su estado

---

<sup>559</sup> “And when I say people get tired, we try to limit the time in the *whare taonga* because some people just better go out, some just wanna sit because the (inaudible) is just so full on that it affects them and they don’t know what’s going on half the time, but they’re a bit because they’re connecting. It’s interesting, spiritually it’s interesting but by the time we get to *whare pora* we had one group in, *kaumatua* [...] The old man watching was like this ‘well, I’ve just spend an hour in here but I’m so tired, but this is what happens’, just like that, these two men said to us ‘this is what happens, they just exhaust you’ he says ‘the *wairua* is just so full on that you know the timing is wrong and it’s time for us to go, but we will be back’. You know things like this. This is sort of the *korero* that other people don’t hear because you taking so many people and I hate to say it I hate to take people round for a quick ten min thing, it’s not right because they don’t get the feel, they don’t – it’s just like ‘oh yeah, I only got twenty minutes because I got so much work to do’. No, those *whare taonga* are there for people to come and reconnect, that’s what it’s all about”. Entrevista a Moana Parata, 17/2/2009, [La traducción es nuestra].

<sup>560</sup> “When you look at biculturalism in the context of letting *mana taonga* come through and letting the treasures speak through Maori world views you really have to look at other items in the museums in the same light. Let the creators of those pieces speak, break down those walls those monopoly type walls around knowledge preservation and sharing.”, Entrevista a Te Aru White, 19/12/2008, [La traducción es nuestra].

de *tapu*. La exhibición de los mismos suponía en definitiva un reconocimiento a la posesión de su patrimonio en tanto grupo social, y un reconocimiento a la historia de supervivencia y resistencia del pueblo maorí<sup>561</sup>. El *taonga* era un símbolo del empoderamiento maorí y un emblema de su identidad. El museo simplemente poseería tales objetos en nombre de las *iwi* (tribus), que activamente contribuirían a su investigación, cuidado y presentación



Imagen 34. Los paneles expositivos del Te Papa procuran explicar al visitante la visión maorí sobre el trato a los objetos / taonga. Panel expositivo bilingüe de la exposición 'Mana Whenua' explicando las cualidades de los *taonga*: "Hay algo más en los taonga de lo que el ojo puede percibir. No se trata solo de artefactos, son hitos para los aspectos vitales de nuestra identidad maorí". Foto: Manuel Burón.

Llegados a este punto —y comenzando a reconocer el mutuo acercamiento que han sufrido la 'nueva museología' y la museología maorí— quizás sea pertinente comparar aquí el *taonga*, en cuanto objeto sagrado maorí, y la sacralización o *aura* (en el sentido

<sup>561</sup> MCCARTHY, *Exhibiting Māori...*, op. cit., p. 168.

de Benjamin) del objeto de arte occidental; categorías que, dicho sea de paso, se entremezclan en la concepción museística del *Te Papa*. Se podría argumentar que el carácter sacro del objeto maorí no ha de suponer una novedad para el complejo expositivo occidental, no sólo porque éste último pudiera también tener ataduras contextuales que los vincularan a ritos culturales más o menos religiosos, sino porque el propio mecanismo del museo ya actuaba en la mirada del visitante ungiéndolo de un cierto carácter sagrado. La función clave secularizadora del museo clásico europeo consistiría en sustituir en los objetos su uso ceremonial originario (“un crucifijo románico no era originalmente una escultura, la Madona de Cimabue no era un cuadro”, que diría Malraux<sup>562</sup>) por una nueva sacralidad civil o estética proporcionada con su simple posicionamiento en el mecanismo expositivo del museo. Pero, mientras en la concepción más puramente occidental del objeto, esto es, aquella que separa al mismo de la vida útil, lo suspende en extremo de espacio y tiempo, de historia y contexto, para forzar así el proceso intelectual que es necesario para aprehenderlo —“el acto de inteligencia que los aísla de lo real”, tan del gusto de Proust—, el objeto, por así decir, es cosificado al máximo; mientras tanto, decimos, en la concepción maorí del *taonga*, éste es sagrado debido a su contexto (o lo que es lo mismo y como diría Mauss, a su contigüidad simpática), en tanto encarna en sí mismo a sus anteriores poseedores. El objeto, por tanto, es subjetivado al máximo.

Dicho de otra manera, el *aura* evocada por la obra de arte de un museo occidental es tal en tanto su forma y su exclusión de toda vida social; mientras que el *mana* contenido en un *taonga* depende enteramente de su prestigio adquirido, esto es, precisamente de su vida social. La concepción maorí resultante de ‘Te Maori’ y el Te Papa entrelaza inteligentemente ambas concepciones (arte y *taonga*) pues recoge la estetización del objeto y la preferencia de los maoríes por la prestigiosa exposición propia de la obra de arte (iluminación preciosista, paredes blancas desnudas, poca información...) pero anulando al mismo tiempo la crítica al elitismo y al aislamiento del objeto artístico, al poner en relieve la conexión (función social) entre ancestros y descendientes vivos (maoríes antiguos y contemporáneos) que se le supone al *taonga*<sup>563</sup>.

---

<sup>562</sup> MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Ed. Gallimard, París, 1996.

<sup>563</sup> Mead afirmó que “si había algún mensaje en *Te Maori* uno de ellos seguro sería que el arte es para la gente, sobre la gente y es gente”, MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Magnificent Te Maori: Te Maori Whakahirahira*, Heinemann, Auckland, 1986, p. 74.

La concepción del *taonga* se contrapone explícitamente así con la tendencia occidental a considerar el mundo de las cosas como inerte y mudo (aunque autores como Marcel Mauss o Arjen Appadurai hayan refutado esta visión) y al museo como la institución moderna que más coadyuva a este proceso. Es por ello que el Te Papa ha hecho de su sistema de préstamos de *taonga* y de su política de *mana taonga* una de las piedras angulares de su museología. El *taonga* al ser considerado un ancestro por necesidad está sujeto a cambios, pues su *tapu*, su sacralidad, está sujeta a variaciones que es necesario controlar tanto para bien (préstamo en ceremonias de las diferentes *iwi*) como para mal (su proscripción en diferentes situaciones). Es por tanto un objeto vivo, susceptible, no solo de ser modificado, sino de modificar a su vez el estado de otras personas. Y es un objeto vivo porque encarna al maorí, un sujeto político que no quiere nunca más verse convertido en un objeto de museo, como sucedió mientras estuvo bajo la mirada colonial.

Para concluir este apartado señalaremos —como metáfora análoga a todo el proceso de empoderamiento— la manera en que el alzamiento del concepto de *taonga* se produjo a costa de un proceso de reelaboración histórica que choca conscientemente contra las interpretaciones académicas. El concepto moderno de *taonga* nos sitúa frente algunos de los dilemas propios de la indigenidad posmoderna, pues parece revelarse contra su significado original, más encaminado a referirse sencillamente a una propiedad o mercancía. ¿Hubiera alcanzado la importancia actual el concepto de *taonga* de no haber aparecido en el Tratado de Waitangi?, podríamos preguntarnos. Seguramente no. Pero eso no quiere decir por un lado que dicho concepto no esté arraigado en una compleja tradición simbólica maorí, ni por otro, que no seamos capaces de apreciar la habilidad histórica de los maoríes para utilizar los marcos más dispares en favor de la defensa de su cultura.

### 3.2.3. *Kaitiaki*, guardianes del patrimonio

“Los paradigmas de la experiencia y de la interpretación están dejando paso a los paradigmas discursivos del diálogo y la polifonía”

James Clifford<sup>564</sup>

---

<sup>564</sup> CLIFFORD, “Sobre la autoridad etnográfica”, *op. cit.*

Como hemos visto para el caso de los *taonga*, el nuevo contexto político en Nueva Zelanda provocó un terremoto en el control de los significados en la cultura material indígena. La progresiva contratación en el Museo Nacional de personal maorí a partir de los años noventa y la creación de una unidad maorí independiente, explicitaban un cambio de mentalidad y de perspectiva. Si en el caso de los objetos veíamos un desplazamiento hacia la categoría de *taonga* —de *artefacto de museo* a *reliquia tribal*— lo mismo sucedería para el caso de los exhibidores y, en este caso, de los actores del museo. Puesto que los objetos pasaban a tener una condición sagrada, y a presentarse bajo el punto de vista de la cultura maorí, estos debían manejarse bajo una serie de protocolos acordes a su nueva condición. Este total cambio de perspectiva cultural en los objetos y de campo profesional en el museo, suponía un nada desdeñable cambio de paradigma epistemológico, pues el papel del antropólogo o etnólogo, tan central en el museo desde su fundación, desaparecía en suma —al menos de la sección referente a los *Tangata Whenua*—, mientras que el papel de curador se combinaría con una nueva categoría: la de *kaitiaki*.

El término maorí de *kaitiaki* (literalmente “aquel que se preocupa” o “aquel que vigila”) parecía designar aquella persona o grupo de personas con autoridad sobre cierto área o región en una sociedad —recordemos— fuertemente territorializada como la maorí. En tiempos más recientes el término derivaría hacia cuestiones medioambientales, significando el custodio o guardián, “del cielo, del mar y de la tierra”, esto es, de los recursos naturales. En este uso moderno se conjugaban las demandas maoríes encaminadas al control de ciertos recursos naturales junto con la eclosión de uno de los arquetipos más exitosos proyectados sobre su cultura, el del “Green māori” o maorí ecológico<sup>565</sup>. Ya hemos visto como una de las principales demandas del movimiento maorí, apoyadas en el texto de Waitangi, fue precisamente sobre el control de unos recursos naturales que, mediante el proceso colonizador, habían sido alienados de sus originales usufructuarios. En un país como Nueva Zelanda, donde el cuidado del medio

---

<sup>565</sup> Recordemos la interesante clasificación que James Belich hacía de los estereotipos maoríes a lo largo de la historia, tan impuestos como utilizados por los propios indígenas: el “Red māori” o maorí sangriento; el “White māori” o maorí ario o blanqueado; el “Brown māori” o “Brown briton” para referirse al leal súbdito del imperio británico; y, por supuesto, el “Green māori” o el maorí ecológico. Como se podrá notar muchos de estos estereotipos tienen sus homólogos en América Latina: el “indio caníbal”, el “indio romano”, etc. BELICH, James, “Race and New Zealand: Some Social History of Ideas”, Macmillan Brown Centre for Pacific Studies, University of Canterbury, 1994, conferencia.

ambiente ocupa un lugar importante en la idiosincrasia nacional, la administración de determinadas áreas naturales por ciertas tribus maoríes a menudo fue contemplada frente a la censurable labor de las grandes compañías extractivas. En este sentido iba dirigida la publicación de la *Resource Management Act* de 1991 en la cual, además de incluir importantes concesiones a las tribus, se institucionaliza definitivamente el concepto de *kaitiaki*. Tal denominación se iría ampliando progresivamente, en el marco de las políticas públicas, para referirse a cualquier concesión que se hiciera a un sujeto o colectivo maorí en condición de fiduciario<sup>566</sup>. Finalmente la condición de *kaitiaki* se aplicaría a cuestiones patrimoniales referida a la custodia de las reliquias tribales y, por extensión, a los trabajadores maoríes en los museos<sup>567</sup>.

Las reliquias de las tribus o *taonga* tradicionalmente fueron poseídas y custodiadas por las grandes familias de *rangatira*, bien depositados en su vivienda, bien en repositorios destinados tanto a atesorar objetos como restos humanos. Sobra decir que tales repositorios, casas talladas denominadas como *whare-taonga* o *whare-koiwi* (“casa de huesos de ancestros”, más un repositorio de restos humanos que un lugar de exhibición de objetos) eran lugares sumamente *tapu*. Su uso se perdería durante el siglo XIX con la introducción del cristianismo y la aparición de cementerios para enterrar a los muertos. Las prácticas de inhumación también incluyeron en ocasiones el entierro junto al difunto de los propios *taonga*; aunque determinados autores insisten en que tales enterramientos nunca eran permanentes y los *taonga* eran desenterrados si en un momento de crisis se requería su presencia<sup>568</sup>. Estas prácticas fueron tenidas en cuenta en la configuración del nuevo mapa museístico neozelandés. En la seminal exposición ‘Te Maori’ ya se contempló el papel del trabajador maorí en tanto “guardián de los *taonga*” (*kaitiaki*). Un anciano maorí, Sonny Waru de Parihaka, explicó por entonces a un reportero del periódico *Dominion Post*, que dicho personal “era parte integrante de la propia

---

<sup>566</sup> En dicha ley se definía *kaitiakitanga* [custodia] como el ejercicio de tutela por los *tangata whenua* de un área de acuerdo con las *maori tikanga* [costumbres maoríes] en relación con los recursos naturales y físicos. NEW ZEALAND GOVERNMENT, *Resource Management Act 1991*, n. 69, Wellington, 22/07/1991.

<sup>567</sup> No solo los maoríes, sino todo aquel que realice el trabajo según la costumbre indígena. Existe cierta problemática con aquellos no maoríes o *pakeha* que realizan labores de *kaitiaki* (cuidado de objetos en el marco de museos bajo la costumbre maorí). Pero poco a poco los profesionales maoríes van aceptando este hecho. Actualmente existen *pakeha* realizando tareas de *kaitiaki* en el Te Papa y se considera que no todos los *kaitiaki* han de ser maoríes. De tal manera que se valora más la práctica de *kaitikitanga* en cuanto que conjunto de prácticas y valores, que referido a una conexión étnica o tribal.

<sup>568</sup> Estas prácticas son descritas para los *Te Arawa* por TAPSELL, “The flight...”, *op. cit.* P. 336.



exhibición, cuidadores de sus reliquias sagradas”<sup>569</sup>. En 1988 esta nueva perspectiva se institucionalizaría con la inclusión de una nueva declaración de principios en el Museo Nacional en la que se advertía que dicha institución era “guardiana de los *taonga* maoríes o tesoros tradicionales”. El museo pasaba a adquirir las cualidades y prácticas de una *whare taonga* —tenidas muy en cuenta, por ejemplo, a la hora de seguir un protocolo con los restos humanos devueltos por otros museos—, y el homólogo indígena del curador fue denominado como *kaitiaki*, el encargado de gestionar el uso de los *taonga*, especialmente para el grupo tribal pero, por extensión, a toda la nación<sup>570</sup>. Tal es la función que hoy día se asignan los propios trabajadores maoríes del museo. Awhina Tamarapa, actual curadora del Museo Nacional, define así su función en la actualidad,

“Yo defino mi rol como *kaitiaki*. *Kaitiaki* es alguien que cuida y vigila algo. Ya sabe, en inglés yo soy una curadora maorí, pero para mí curador/*kaitiaki* es un cargo que se ocupa de cuidar los tesoros, los *taonga*, como los llamamos aquí en el *Te Papa*, en nombre de nuestro pueblo. Y, en extensión, en nombre de la nación. De todo el mundo. Así es como veo mi rol. No como alguien que es un experto o un erudito en cualquier materia. No es así como lo veo. Yo creo que soy un facilitador; que permite a la gente hacer reconexiones, así es como creo que es mi rol”<sup>571</sup>.

Como se puede apreciar, la doble cualidad de curador y *kaitiaki* explicita tanto el desarrollo de las políticas del biculturalismo, como la existencia de dos tradiciones, occidental y maorí, que conviven en el marco del nuevo museo. Dion Peita, anterior curador del *Te Papa* recurría a una analogía para explicar una dualidad no exenta de tensiones:

<sup>569</sup> Citado en Diario *Dominion Post*, 14/11/1984.

<sup>570</sup> Algunos museos regionales como el *Roturoa Museum* directamente llevan anejo el título de *Te Whare Taonga*, en una dualidad similar a la que se da con el curador – *kaitiaki*.

<sup>571</sup> “I define my role as a *kaitiaki*, so, a *kaitiaki* is someone who takes care off or looks after something. So, you know, in English I am a māori curator, but to me a curator -*kaitiaki* is charge with being I wish look after the treasures, the *taonga*, that we call it here on Te Papa, on behalf of our people. And on behalf of a nation. Anyone. So, that’s how I see my role. Not a someone who is... aaah... you know, an expert or knowledgeable, on anyone subject, I don’t see that at all. I think I am a facilitator. And enabling people to make reconections, that’s what I believe my role is.”, Entrevista a Awhina Tamarapa, 2/11/2012, [La traducción es nuestra].

“Encuentro, en mi opinión, que en el trabajo del *kaitiaki* maorí subyace una distinción clara. Nosotros utilizamos dos sombreros, llevamos ambos. Cuando digo dos sombreros me refiero a que operamos dentro de un contexto museológico, éste es el primero; debemos regirnos por todas las prácticas y convenciones que vienen de trabajar en dicho contexto. Pero además tenemos las dinámicas maoríes que son el otro *potae* [sombrero], el otro sombrero que debemos ponernos. Así que supongo que esto va de establecer constantes compromisos. No lo llamaría una lucha, pero es todo un desafío y una dinámica, que realmente sucede entre ambas partes con el fin de aportar una solución”<sup>572</sup>.

La labor de los *kaitiaki* venía a diferenciarse frente a las prácticas tradicionales de la antropología y del museo en diferentes niveles. Primero, las cualidades mágico-espirituales que, vimos, caracterizaban a los *taonga*, demandaban una serie de prácticas ajenas a las del museo tradicional. El papel del *kaitiaki* venía a satisfacer las necesidades especiales en el manejo de los *taonga*, como veremos más adelante. Los maoríes describen dicho trabajo como un honor, pero también como una gran responsabilidad. No todo el mundo, ni siquiera entre los maoríes, está preparado para ser *kaitiaki*, pues se insiste tanto en la necesidad de conectar con los *taonga* como en los peligros que entraña estar expuesto a su poderosa influencia. A la pregunta de qué consejo le daría a los jóvenes maoríes dispuestos a entrar en el sector de los museos, Moana Parata respondía

“La primera cosa que les diría sería: —Ok, o esto es para ti o no lo es. Es así. Y digo esto porque cuando tu entras en una *whare taonga*, en cualquiera de ellas, estás expuesto, tu *hinengaro* [salud psicológica] está sintonizada o no lo está, puedes estar allí sentado todo el día o simplemente no puedes. Son dinámicas que se contraponen la una a la otra. Algunos no son capaces de ver esto, simplemente aman el estar allí. Y cuando digo que o esto es para ti o no

---

<sup>572</sup> “I find in working as a *kaitiaki* Maori, in my opinion there is a clear distinction, we wear both, we utilize two hats, when I say two hats: we operate within a museological context, there is one, therefore we need to abide by all the practices and all the conventions that come from working in that context, as discussed. Then we have the Maori dynamics which is another *pōtae*, another hat that we wear. So it’s about bringing, I suppose, making compromises at all times. For me, I wouldn’t call it a struggle but it’s quite an interesting challenge or a dynamic that happens between the two in order to bring forward a solution”, Entrevista a Dion Peita, 7/1/2009, [La traducción es nuestra].

lo es, me refiero a que eres capaz de conectar o no; esta es la diferencia a la hora de trabajar en este ámbito”<sup>573</sup>.

Segundo, las prácticas de los *kaitiaki* se contraponían al mecanismo cosificador del museo etnográfico tradicional. Ya no sólo porque los maoríes no estaban dispuestos a ser presentados pasivamente como una cultura en exhibición, sino que su manera de utilizar el museo, tal como hicieron con los *taonga*, estaba encaminada a revivir las historias y los objetos allí contenidos. Matiu Baker llegó a afirmar que los “curadores maoríes ven historias y gente, y no sólo cosas”<sup>574</sup>. Pero además se rechazaba la pretensión de objetividad de la ciencia antropológica, tenida por sumamente autoritaria. El papel de un *kaitiaki* se diferencia del académico en que no pretendía ser autoridad sobre el objeto, sino un vehículo para gestionar los *taonga*, permitiendo las conexiones y el mejoramiento del *mana*,

“[Ser un curador maorí] No es una labor individual. Se trata de estar sentado y registrar un objeto, de encajarlo en un cuadro mucho mayor y yo soy solo el vehículo que permite eso. Yo no me veo a mí misma siendo el principio y final de todo conocimiento”<sup>575</sup>.

Si el *taonga* venía a contraponerse al objeto museístico tradicional, el papel de los *kaitiaki*, agrupados desde principios de los noventa en una Unidad Maorí independiente, sustituyó y vino a definirse frente al antiguo departamento de etnología. Este hecho se explica al contemplarlo en el más amplio proceso de descolonización en Nueva Zelanda, puesto que la disciplina antropológica, tal como se venía denunciando desde diversos espacios académicos, había sido parte activa en la colonización de las islas,

“Cuando llegué al Consejo [del *Te Papa*] lo hice bajo el paraguas de los etnólogos... Existía una extraña configuración a mi llegada, agrupada bajo el

---

<sup>573</sup> “The first thing that I would say to them is: Okay, this is either you or it’s not! That’s it. It’s either you or it’s not. And why I say that is because when you walk into that *whare taonga*, all of them, you expose yourself as a bang [inaudible], your *hinengaro* is just either tuned in or it’s not, you either can sit in there all day or you can’t. These are dynamics, exposing each other. Some people won’t see that at all, they just love to be in there – and when I say it’s you or not, you wither connect or you don’t, but that’s the difference between working there in that realm”, Entrevista a Moana Parata, 17/27/2009, [La traducción es nuestra].

<sup>574</sup> Citado en MCCARTHY, *Museums and Māori... op. cit.*, p. 136.

<sup>575</sup> Entrevista a Chanel Clarke, 10/11/2008, [La traducción es nuestra].

equipo de etnólogos. Pero nosotros, supongo, siempre fuimos considerados como curadores entre nuestros colegas. Yo no me denomino como etnólogo.... El museo es positivo en líneas generales, en tanto que tiene esta larga tradición de investigación y academia. Supongo que yo siempre seré una persona que está en la frontera, porque desde mi disciplina yo puedo ver ciertas cosas, pero también estoy en condiciones de entender lo que podría significar para alguien que tuviera *whakapapa* [genealogía]. Creo que esa es la gran diferencia, siempre existe esa línea sobre la que tienes que caminar. Y yo siempre voy a primar el punto de vista maorí, y, personalmente, me parece bien. Si a otra gente le molesta, es su problema. Porque yo no puedo salirme de mi piel y ser un curador un día, y al siguiente ser Chanel de Ngawha. Soy yo. No puedo entrar y salir de mi pellejo. Y si eso es lo que llaman sesgo o prejuicio pues que así sea. Veo la necesidad de ambos lados”<sup>576</sup> .

Todo el personal maorí contratado en el museo nacional, por tanto, vino a convertir las zonas de trabajo y las salas de depósito en un espacio activamente maorí, donde se escucha constantemente la lengua y se observan sus ceremonias tradicionales. La exitosa integración de la cultura originaria de Nueva Zelanda en la principal institución cultural neozelandesa suponía una completa reestructuración de la organización interna, así como un importante cambio de resonancias epistemológicas. La unidad maorí venía a ocupar el campo de las tradicionales disciplinas de la Antropología y el Arte, aunque en distinto grado. Respecto a la primera, la unidad maorí independiente vino a ocupar por completo el antiguo espacio de la sección etnológica. En particular el departamento de “Māori art and history” supervisaría las colecciones maoríes —las de carácter antropológico, que antes gestionó el departamento de etnología— agrupadas en el hemisferio indígena del museo (*Tangata Whenua*). Mientras, el campo del arte contemporáneo maorí se vería

---

<sup>576</sup> “When I came on board... we both came under the ethnologist... there was a strange set up at the start that we came under, the ethnology team, but we were always considered of as curators I guess amongst our colleagues. I don't call myself an ethnologist.....the museum is good in some ways as it has this really strong tradition of research and scholarship..... I guess I'm always going to be that person that walks the line because from my discipline I can see certain things, but I'll also see what it also might mean to someone who has a whakapapa with it or even myself that might whakapapa to it. I guess that's the big difference, there's always this line that you're walking. I'm always going to come from that Maori stand point first off and personally that's fine, if other people have a problem, then that's their problem. Because I can't jump out of my skin and be the curator one day and then go and be Chanel from Ngawha the next day, it's me, so I can't jump in and out of my skin. And if that's the way my bias comes through then so be it. I see the need for both sides.”, Entrevista a Chanel Clarke, 10/11/2008, [La traducción es nuestra].

agrupado bajo el área no indígena del museo (*Tangata Tiriti*) dentro del departamento denominado simplemente como “art and history” (en ocasiones denominado también como “humanities”); pero, eso sí, bajo la supervisión de curadores maoríes. Es posible advertir aquí muy claramente cómo dentro de los procesos globales de descolonización cultural la antropología ha sido una disciplina especialmente criticada, y en aparente franco retroceso, mientras que el arte, en tanto categoría de prestigio, ha sido más un logro perseguido que un objeto de crítica para las comunidades indígenas, y eso a pesar de poder ser un campo tan occidental, elitista o colonial como lo pudiera ser la disciplina antropológica<sup>577</sup>.



Imagen 35. Panel expositivo bilingüe en la exposición permanente ‘Mana Whenua’ del Te Papa explicando la labor de los kaitiaki: “Cada iwi (tribu) tiene su propio mana (autoridad y poder) transmitido desde tiempos remotos. De ello se deriva la responsabilidad de kaitiakitanga (custodia)”. Foto: Manuel Burón.

<sup>577</sup> Hasta tal punto era el Arte un objetivo para el movimiento maorí que en el catálogo de la mencionada exposición “Te Maori” se incluía un moderno proverbio (*whakatauki*) que clamaba “Hei toi whakairo, he mana tangata” [“con el arte, deviene la dignidad humana”], MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Te Maori... op. cit.* p. 160.

La considerable composición maorí del personal del museo se organizó en torno a la siguiente estructura. Más allá del consejo de dirección, la unidad maorí estaba encabezada por la figura del *Kaihautū* o líder maorí, cuya principal labor es la de mediar entre el Jefe Ejecutivo y las diferentes tribus maoríes<sup>578</sup>. Justo debajo se encuentra el grupo consultivo maorí o *Te Rōpu Whakamana* encargado de apoyar a todo el personal maorí, con responsabilidad sobre tres grandes áreas: las relaciones con las *iwi* (incluidas las actividades en la *marae* y la sala de exhibiciones periódicas de las *iwi*); el desarrollo bicultural (políticas de desarrollo y de asesoramiento) y el *Karanga Aotearoa* o departamento de repatriaciones desde ultramar<sup>579</sup>.

La primera de las mencionadas áreas de actuación de los *kaitiaki* es la que mejor corresponde a su papel de apoderado en cuestiones de patrimonio, pues se encarga precisamente de facilitar el contacto entre las tribus y los *taonga*. Entre las prácticas desempeñadas destaca el constante intercambio de información a través de conversaciones con las *iwi* o la práctica de préstamo de los *taonga*. Éstos últimos suelen darse en ocasiones singulares cuando las tribus demanden sus más significativos *taonga* para que a las ceremonias puedan sumarse la presencia propiciatoria de estos objetos:

“Se suelen prestar aquellos *taonga* que tienen fuertes asociaciones [con la tribu]. Acaso pueda ser aquella chaqueta que llevó el padre de Manuel. Manuel quizás quiera llevar esa chaqueta porque hoy va a representar a su familia en los tribunales. En ese caso específico ellos acudirían a nosotros y preguntarían por el posible préstamo de la capa, o de aquel bastón de jade, porque para ellos es una manera de reconectar con sus ancestros, con sus historias. Tales objetos gozan de un gran *mana* para la tribu, el *mana* de tales objetos es asociado así a un día, a una persona en particular, o a un particular propósito. Muy a menudo son eventos en una *marae*, con la firma de algún documento o para la admisión de causas relacionadas con el Tratado de Waitangi”<sup>580</sup>.

---

<sup>578</sup> La palabra *Kaihautū* es un neologismo adaptado a tal propósito; en origen tal concepto se refería a aquel personaje que en las célebres canoas maoríes marcaba el tiempo para los remeros.

<sup>579</sup> MCCARTHY, *Museums and Māori... op. cit.* p. 120 y ss.

<sup>580</sup> “We usually lend a taonga that has a very strong associations. Maybe is a Manuel grandfather’s jacket. Manuel would like to wear that jacket because today Manuel is going to be representing his family in court. So in that specific they’ll come to us and say please loan the cloak, can we please loan a greenstone hand club, because for them it’s a matter of reconnecting with the ancestors, with the stories. But this items have

No hay que olvidar que situar el foco en las relaciones y el diálogo con la sociedad era una de las piedras angulares del nuevo proyecto del Te Papa en particular, y de la ‘nueva museología’ en general. En primer lugar, esta línea respondía a las prácticas tradicionales maoríes reflejadas en la política oficial de *mana taonga* (incrementar el estatus y energía de las reliquias a través de la reconexión con su línea genealógica y con el público en general); pero además, venía a cubrir la necesidad política de negociar con una sociedad, la maorí, que estaba fuertemente dividida en tribus, y que, además, partía de una larga historia de desconfianza hacia el museo<sup>581</sup>. Si el museo quería ser realmente un fórum para la nación debía involucrar a cada una de las tribus, convenciéndolas de las bondades del nuevo proyecto,

“Es interesante. Si tú miras las críticas que hubo al principio, publicadas tanto por maoríes como por no maoríes, sobre el establecimiento y desarrollo de este museo. Hubo una gran oleada de críticas desde el comienzo, incluso sobre que el museo nacional siquiera considerara tener su propia *marae*, y llamarla *marae*, y eso es porque el Te Papa seguía siendo una agencia del gobierno [*Crown agency*] [...] Las tribus consideraron que nunca reconocerían esta *marae*, que nunca pondrían un pie en ella; porque sentían que era irrespetuosa con los *Tangata Whenua* de éste área; esto es, los *Ngāti Toa* y los *Te Āti Awa* [...] pero catorce años después la percepción ha cambiado, y virtualmente cada iwi —pienso— ha cruzado el *waharoa*, ha pasado por su puerta”<sup>582</sup>.

---

significant *mana* for the tribe, so they link this items with great *mana* for the day, for a particular person, for a particular purpose. Quite often is for an event on a *marae* with either a signing a significant treaty document with the government, or it’s a for hearing treaty claims”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra].

<sup>581</sup> Las respuestas políticas articuladas por los maoríes a lo largo de la historia fueron variadísimas y básicamente estuvieron divididas en tribales y pantribales, ‘colaboracionistas’ y ‘antagonistas’. Ya hemos mencionado el *King Movement* movimiento pantribalista creado en 1858. Ya en el siglo XX encontramos el *Ratana Movement* de carácter más radical y pseudo-religioso. Sin duda una constante de los movimientos políticos maoríes fue la contradicción que supuso la dificultad de crear un movimiento y una respuesta unificada por la tradicional y fuerte separación en tribus y distritos, y por la fidelidad al propio linaje. El Te Papa ha tenido que lidiar con el enfrentamiento entre la identidad cultural y la identidad tribal.

<sup>582</sup> “Well, that’s interesting. If you review the things that have been published by māori and no maori about the establishment and the development of this museum, it was mass of criticism for starters, mass of criticism that a National Museum would even considered having its own *marae*, and call it a *marae*. And that’s because *Te Papa* still a crown agency [...] Ah, so all the tribes see that they will never acknowledge this *marae*, that they wont to put a foot on this *marae*; because they felt that it will be disrespectful to the *Tangata Whenua* of this area, so that is *Ngāti Toa* and *Te Āti Awa* [...] but in fourteen years that perception

Uno de los marcos más relevantes para esta labor es el que proporciona el *Iwi Exhibition Programme*. Una exhibición anual rotativa organizada por cada una de las tribus maoríes de Nueva Zelanda. En la misma se facilita el préstamo de *taonga* y el intercambio de información o *korero* acerca de los mismos. Forma parte de la política de *mana taonga* encaminada a avivar el circuito de objetos y de información, dotando a las tribus de la oportunidad de “presentar sus *taonga* y sus historias en un fórum nacional”. Una especie de representación rotativa en la que por un periodo de tiempo limitado cada tribu tiene la ocasión de presentarse en el foro del Te Papa. Su semejanza a un fórum internacional, y la función diplomática que ostenta, queda evidenciada en el hecho de que durante el tiempo de exhibición de cada *iwi*, su bandera ondeará afuera, en el *waharoa*, y sus protocolos, que difieren de una tribu a otra, serán los que se adopten en la *marae*. Aquí se aprecia el especial cuidado que se ha tenido en el nuevo museo por involucrar a todos los actores maoríes, en convertir el Te Papa en una verdadera palestra nacional. Dentro de este marco son también especialmente relevantes los contactos con los ancianos o *taumata* de cada *iwi*, cuya consulta incrementa la información y el *mana* de los objetos,

“Cada tribu tiene su manera de contar la historia [...] los ancianos se alojan aquí. Trabajamos entre bastidores con ellos, en la sala maorí, situada al lado de mi oficina. Y ellos honestamente, Manuel, ellos trabajan muy duro aquí, no solo es algo simbólico para la tribu. De hecho responden *mails*, preguntas, realiza visitas a la sala con su grupo... [...] Es un gran privilegio tenerles aquí, viajar con ellos, amplían mucho el aspecto espiritual y nos permiten tener conversaciones abiertas y honestas con ellos, cosa que solo suele estar permitida entre los propios ancianos ¡Nosotros somos tan jóvenes...! Ellos son ancianos, llegan, nos miran y nos preguntan “¿qué es lo que sabes? Tú aún eres un niño ¿qué podrías saber?” [...] Ellos profundizan en nuestro conocimiento. Les preguntamos periódicamente en nuestras reuniones sobre tal vestimenta o sobre cual tradición que necesitamos, y sobre mucho más. Pero normalmente a ellos les cuesta el primer año, es una gran curva de aprendizaje para una persona normal que no está familiarizada con los

---

have change, and virtually every iwi, I believe, has cross the *Waha Rua*, has come over this gate”, Entrevista a Rhonda Paku, 11/2012, [La traducción es nuestra].



museos, que debe encontrar su propia relevancia y cómo trabajar en este ambiente”<sup>583</sup>.

El desarrollo bicultural ocupa el segundo área de actuación de los *kaitiaki*. Dentro del mismo destaca por su labor a nivel nacional de *National Services Te Paerangi*. Es éste un servicio dedicado a apoyar, asesorar y fomentar las relaciones entre los museos, galerías y las tribus, de cara a fortalecer el sector. Sus programas van desde el desarrollo de capacidades, con la organización de talleres de museología o conservación, el intercambio de conocimiento entre expertos, o la facilitación de fondos para museos de las *iwi*. Gran esfuerzo de este grupo se ha concentrado en entrenar a personal no maorí en sus prácticas y valores en referencia al trabajo museístico y al tratamiento de *taonga*. Es decir, la labor del *kaitiaki* también está en proyectar hacia fuera del museo perspectivas y políticas tales como el *mana taonga* o las *māori tikanga*

“*Mana taonga* expresa muy bien el porqué estamos nosotros aquí [los *kaitiaki*]. Estamos aquí por la colección. Estamos aquí porque las voces maoríes necesitan ser expresadas y nuestros *taonga* necesitan ser cuidados... *Mana taonga* para mí expresa, nuestra necesidad de estar aquí. Creo que incluso aquellos museos de la región que no tienen *taonga* necesitan también reconocer *mana taonga* como una expresión de lo que ellos también pueden significar... no se trata solo de los objetos tangibles sino de lo intangible y de las historias que todavía quedan por contar porque la relación del Tratado que todos aceptamos por vivir aquí, por estar aquí, por crear nuestros museos aquí... incluso si no somos conscientes de ello hay que ir un poco más allá. Hay gente que dice: “bueno, no entiendo el Tratado, éste no es para mí. Pero

---

<sup>583</sup> “So every tribe has their own way telling the story [...] The elders stay here. So, we work into the back of house are, into māori suit room, normally sitting just outside my research room. And they honestly, Manuel, they work very hard here, they just not symbolic of their tribe, they actually work everyday they answer emails, they have to response to enquires, they have to do front of house tours with visiting groups (...) they clear to have conversations, and opportunity with honest conversations with elders from other tribes, and only elders to elders could sometimes do it. We are too young. They are elders, the come out look at us, what do you know? You are two minutes old, you know? What would you know? [...] That’s right, they deep in our knowledge and we might him regularly into our meetings, we have a discussion about some speech about our costumes or our traditions that we need, and many others. But they normally for the first year, it’s a huge learning curve for them, just understanding what we do, you know, for the average person who is not familiar with museum, it’s a huge learning curve for them to came on and, and try to find their own relevance and how to work in this environment.”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra].

es obvio, tú vives aquí, tú eliges tener tu museo aquí. Sal ahí y habla con tus comunidades... Es verdaderamente descorazonador el ir a museos y oírles decir “aquí no hay maoríes”. “De acuerdo, ¿y qué es ese jade que tienes allí calzando una puerta?”<sup>584</sup>.

La visibilidad de las políticas llevadas a cabo por los *kaitiaki* no solo se reducía al marco nacional, tanto museos como tribus, sino que también se ampliaba al resto del globo pudiendo ser un catalizador para relaciones con otros pueblos indígenas extranjeros, embarcados en procesos de descolonización Nueva Zelanda presenta uno de los más avanzados ejemplos de empoderamiento indígena en los museos, por lo que se ha ido creando una red facilitada por los contactos a los que tiene acceso un museo nacional

“Cuando recibimos al pueblo inuit de la *Canadian High Commission*, les alojamos aquí, les organizamos visitas, y ellos, simplemente, lloraban. Les enseñábamos las colecciones, les recitábamos *karakia*, les dábamos la bienvenida como indígenas para indígenas. Y podías ver la conexión, como les llegaba. Y hacían interesantes comentarios, tanto aquí como en la *Canadian High Commission*. Ellos decían “nos llevaron de regreso, y no solo pudimos sentir la presencia de vuestros ancestros, nosotros llorábamos y estábamos felices porque realmente se trataba de un pueblo indígena trabajando en un museo lo que nos daba la bienvenida”, cosa que debe parecer chocante desde su propia experiencia, al no tener indígenas trabajando en sus museos. Creo que debe ser un poco diferente a lo que están acostumbrados. Estarían pensando: “oh, caramba, otro curador en otro museo”. Pero realmente debieron volver con la sensación de haber sido reconocidos, mediante los protocolos y las tradiciones o *tikanga* con los que les

---

<sup>584</sup> “*Mana taonga* expresses so much of why we’re here. We’re here because of the collection, we’re here because Māori voices need to be told and our taonga need to be cared for... *Mana taonga* expresses for me, our need to be here. I think even museums in the regions that don’t have taonga need to similarly recognise mana taonga as an expression that they can embody as well, that its not just about the very tangible objects but the intangible and the histories that have yet to be told because of the Treaty relationship that we all accept by living here, by being here, by setting up our museums here... Even if we’re not aware of it, it’s a bit beyond saying well I don’t understand the Treaty its not for me. It’s a no brainer. You live here, you chose to have your museum here—go out and talk to your communities... Its really disheartening to go out to museums and hear them say ‘There is no Māoris here.’ ‘Well...what’s that greenstone over there you’re using as a doorstep?’”, Entrevista a Rhonda Paku, 24/2/2009, [La traducción es nuestra].

obsequiamos a su llegada. Creo que son este tipo de cosas únicas las que pueden ayudar en un mundo global”<sup>585</sup>.

Por último, el tercer área corresponde al *Karanga Aotearoa Repatriation Programme* encargado de la repatriación de restos humanos de maoríes y morioris<sup>586</sup> desde instituciones de países extranjeros hacia el museo y las diferentes *iwi*. Dentro del debate internacional sobre bioética y restos humanos —que ha afectado muy especialmente al conjunto de museos de carácter antropológico— supone uno de los esfuerzos más organizados y decididos de una institución museística nacional por conseguir la repatriación de los restos humanos pertenecientes a una minoría étnica. Como tal, su labor no ha estado exenta de polémica, y su práctica ha incluido negociaciones políticas entre diferentes naciones e instituciones museísticas<sup>587</sup>.

---

<sup>585</sup> “And I think when we had the Inuit people over here from the Canadian High Commission and we hosted them here, we took them around for a day, in the collections gee, they just wept. And we took them to the collections and *karakia* and greeted them as Indigenous people to Indigenous people. And you could see the connection and I think it touched quite a lot of them actually. And they made some interesting comments, there and at the Canadian High Commission. They said ‘we were taken back and not only could we feel the presence of your ancestors, but we were crying and happy because it was actually Indigenous people working for this museum that were welcoming us’, which seemed to be different from their experience of not having Indigenous people working at the museum. So I think that was a little bit different from what they are used to. They were thinking ‘oh gee, it might be just another curator in another museum’. But they were actually quite taken back with the extent on how we recognised them, the protocols and the tikanga customs that we went through to acknowledge them in their visit. So I think it’s those unique things there too which help in a global world.”, Entrevista a Arapata Hakiwai, 4/06/2009, [La traducción es nuestra].

<sup>586</sup> El eterno debate en Nueva Zelanda sobre la existencia previa a la llegada de los europeos de una cultura (la maorí) o varias, tiene una incuestionada excepción en el caso de los moriori. Los moriori eran el pueblo nativo de las lejanas Islas Chatham, situadas a 800 kilómetros al este de la Isla Sur. Allí recalaron en 1830 un grupo de maoríes del Taranaki para invadir y casi exterminar casi por completo a los moriori. Relegados en el imaginario nacional a una posición subalterna frente a los maoríes, solo recientemente está sufriendo su cultura un proceso tanto de reconocimiento como de etnogénesis.

<sup>587</sup> Pondremos dos ejemplos de la unión de política exterior y devolución de restos humanos. Primero, el caso de la colección Andreas Reischek, que incluyó la disección de pájaros nativos en peligro de extinción, *taonga* y restos humanos tomados en Nueva Zelanda alrededor de 1880. Tal colección fue comprada por el *Naturhistorisches Hofmuseum* de Viena. Tiempo después se conocieron los oscuros procedimientos del naturalista para reunir su colección, lo que provocó una ola de protestas en las islas. Tras la Segunda Guerra Mundial incluso se sugirió su devolución como condición para negociar la paz con Austria. En 1970 se devolvió la momia de un jefe *kāwhia* saqueada ilegalmente por el naturalista austriaco. El caso de Reischek representa en Nueva Zelanda la hipocresía de la ciencia decimonónica emanada desde Europa. El segundo caso es el que involucra la devolución de *toi moko* desde Rouen en Francia en 2011. Fue ésta la primera devolución que se realizó desde Francia, y la que sentaría un muy particular precedente. La legislación francesa era muy estricta al respecto del patrimonio nacional, y consideraba a los *toi moko* como objetos culturales —no restos humanos— y por tanto inalienables de la nación francesa. Un cambio *ad hoc* en la ley decretó que “les têtes maories conservées par des musées de France cessent de faire partie de leurs collections pour être remises à la Nouvelle-Zélande” (Ley n. 2010-501 del 18 de mayo de 2010). Tal devolución podría estar relacionada en cierto modo con las complicadas relaciones entre ambos países a raíz del lamentable incidente del *Rainbow Warrior*, tras el cual se creó la *France – New Zealand Friendship Fund* quien ha contribuido a facilitar el proceso de restitución.

La reclamación de restos humanos se convirtió en una de las puntas de lanza de los movimientos de resistencia indígena en todo el mundo. A partir de la segunda mitad del siglo XX la presencia de dichos objetos en los museos comenzó a ser vista por muchos grupos indígenas como símbolos de la opresión y la desposesión a la que habían sido sometidos; reclamando como un derecho inalienable el control y posesión de los restos humanos, considerados como sus ancestros. La ley norteamericana para su repatriación (*Native American Graves Protection and Repatriation Act* de 1990) fue un modelo para los pueblos indígenas de Norteamérica y de Australasia, que seguirían trayectorias similares<sup>588</sup>. Tal proceso no estuvo exento de debate, sobre todo centrado en la posible desaparición de objetos que eran a la vez restos humanos y objetos artísticos, del que las cabezas tatuadas maoríes, eran uno de sus más conocidos exponentes. La cuestión sobre qué hacer con los restos delicados que poco a poco iban siendo devueltos, cuál o cuáles eran los métodos *tradicionales* adecuados para su tratamiento, todo ello ponía de relieve las delicadas y polémicas contradicciones que jalonaban tal proceso.

Si recurrimos a las fuentes antropológicas e históricas, es conocido como en la cultura maorí la posesión, exhibición e intercambio de restos humanos era sumamente importante, antes y después del contacto con los europeos. Los ritos funerarios maoríes eran interminables —por su número y variedad— con diferentes métodos coexistiendo, a veces aplicados consecutivamente a un mismo cuerpo, e incluyendo, claro está, su decoración o preservación<sup>589</sup>. En los maoríes, paradójicamente, los difuntos rara vez conseguían el descanso eterno, pues si algún grupo enemigo no profanaba los cementerios con el vengativo propósito de deshonar a sus difuntos, ya en la colonia, los científicos europeos harían lo propio, bien con afanes antropométricos o antropológicos, o directamente para robar los ornamentos que las tumbas pudieran contener. En cuanto a la preservación de los restos, también existían diferentes métodos, desde *whakapakoko* (cuerpos momificados), *ura moko* (cabezas preservadas) o *koiwi* (huesos labrados). Tal

---

<sup>588</sup> Uno de los principales responsables de la medida, el Senador Daniel Inouye, explicaba así su propósito: “Cuando restos humanos son exhibidos en museos o sociedades históricas, no son nunca los huesos de soldados blancos o de los primeros colonos europeos que vinieron a éste continente los que yacen en las vitrinas. Son restos indios. El mensaje que se envía al resto del mundo es que los indios son culturalmente y físicamente diferentes, e inferiores, de los no indios. Esto es racismo”, citado en BUTTS, David James, *Māori and Museums...*, *op. cit.*, p. 58, [La traducción es nuestra].

<sup>589</sup> Parece que entre los maoríes convivieron infinidad de ritos funerarios: enterramiento (generalmente secreto), abandono temporal del cadáver en un lugar elevado, cremación y, por supuesto, la conservación total o parcial del cadáver por diversos métodos. MACMILLAN BROWN, John, *Maori and Polynesian. Their origin, History and Culture*, Hutchinson & Co., London, 1907, pp. 69 y 70.

preservación también respondía a varios motivos. Podía conservarse a un ser amado, para ser venerado o llorado por muchos años (*kin toi moko*) La cabeza de un enemigo podría ser conservada como trofeo de guerra, para ser exhibida y burlada también por muchos años, acaso devuelta en tiempos de paz para cimentar la paz entre tribus (*foe toi moko*). Y por último, podía ser fabricada *ex profeso* para su intercambio con los primeros marineros europeos, que, gustosos de su grotesco exotismo, no deseaban otro suvenir al arribar a las islas (*trade toi moko*)<sup>590</sup>. Aunque tales restos nunca fueron contemplados como *taonga* por los propios pueblos maoríes, es indudable que muchos de ellos eran apreciados y requerían una gran destreza artística en su elaboración.

Pero el intercambio y comercio de estos restos no solo fue fundamental para los maoríes, sino también para el desarrollo de los museos dentro de Nueva Zelanda y para el conocimiento de los maoríes a lo largo de todo el mundo. En el siglo XIX y a principios del XX, los directores de algunos de los más antiguos y grandes museos de Nueva Zelanda levantaron sus colecciones a través de este comercio, bien a través de su pasada adquisición, bien desenterrándolos mediante el estudio o el saqueo de tumbas. Estos mismos restos, principalmente sus famosas cabezas reducidas— que antes causaron la admiración de los marinos occidentales, fabricados y buscados con tal fruición que se convertirían en uno de los principales objetos de intercambio entre maoríes y europeos (generalmente intercambiados por objetos de hierro o mosquetes) eran ahora reclamados internacionalmente desde el museo. Un ejemplo más tanto del cambio de perspectiva cultural sobre un objeto, como del mecanismo retroactivo que los procesos globales de descolonización suelen asumir<sup>591</sup>.

---

<sup>590</sup> El comercio de *toi moko* o cabezas tatuadas se remonta al primer viaje de Cook en el *Endeavour* cuando Joseph Banks, el naturalista del barco, compró un *toi moko* a un joven a cambio de dos “viejos cajones de lino”. Su comercio creció a principios del siglo XIX, alcanzando su cénit durante las “Musket Wars” (1818-1833) para finalmente ser prohibido por el gobernador británico en 1831; tal prohibición fue principalmente debida a que algunas tribus desataron guerras con la única razón de capturar esclavos para fabricar cabezas. A pesar de la prohibición, el comercio ilegal de las mismas continuaría. Véase O’HARA, Coralie, “Repatriation in practice: A critical analysis of the repatriation of human remains in New Zealand museums”, Master Thesis, Victoria University of Wellington, 2012, p. 14 – 15, y BESTERMAN, Tristram, “Museum ethics”, en MACDONALD, Sharon, *A companion to museum studies*, Blackwell, Oxford, 2006, pp. 431 – 441.

<sup>591</sup> Para un estado de la cuestión sobre el tema de los “materiales culturales delicados” véase BURÓN, Manuel *et. ál.* “Las controversias de los *materiales culturales delicados*, un debate aplazado pero necesario”, en *Ph. Investigación*, n. 2, junio 2014, pp. 1 – 30, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: <http://www.iaph.es/phinvestigacion/index.php/phinvestigacion/article/view/19>.

En Nueva Zelanda los “materiales culturalmente delicados” —como los denominaría la literatura especializada— comenzaron a dejar de exhibirse en los años setenta. Actualmente la política oficial del *Te Papa* respecto a los restos humanos establece “que en su condición de custodio de los mismos, y en tanto *tūpuna* (ancestros) serán cuidados de manera constante y *culturalmente apropiada* hasta ese tiempo en el que todos los *kōiwi tangata* sean devueltos a su lugar de procedencia o un lugar apropiado para su definitivo descanso”<sup>592</sup>. Las prácticas sobre su cuidado, investigación y reproducción están más restringidas que en el resto de objetos o *taonga* del museo. La realización de un registro fotográfico de los restos delicados o la utilización del fondo de imágenes del propio museo estará supeditada a la autorización de la dirección del museo o —en caso de que se conozca la procedencia de los mismos— a la pertinente autoridad tribal. Bajo ninguna circunstancia dicho material será nunca expuesto en el museo, ni presentado a ningún medio de comunicación.

Para el mantenimiento, cuidado y protección de estos restos delicados existen habilitados en el *Te Papa* dos santuarios o *wāhi tapu*, que reciben el mismo grado de respeto que cualquier sitio funerario y cuya entrada está fuertemente restringida, donde incluso los *kaitiaki* tienen su entrada vedada sin previa autorización. Rhonda Paku, actual *Kaihautu*, máxima autoridad maorí del Te Papa, explicaba: “Nuestro almacén de restos humanos es responsabilidad exclusiva del Programa de Repatriación. Cualquiera que desee entrar en esta habitación, que necesite entrar para cualquier cosa necesita una solicitud para conseguir permiso. Incluso si yo necesitara entrar debería pedir permiso al *manager*”<sup>593</sup>.

Mientras que las prácticas museísticas son tajantes en el manejo de estos restos, no sucede lo mismo con su destino final, esto es, las prácticas funerarias que se deberían aplicar a los mismos; limitándose la política a indicar la adopción de prácticas “culturalmente apropiadas”. Sin embargo, éstas son muy difíciles de establecer, por diversos motivos.

---

<sup>592</sup> Así mismo establece como definición de resto humano maorí o *Kōiwi Tangata* “cualquier parte del cuerpo humano (ósea o de tejido blando) de origen maorí o moriori, que no haya sido modificada desde su muerte. Esto incluye todos los *Toi Moko*”. Los restos humanos modificados *postmortem* sí serán considerados como *taonga* y no entraran bajo la política de restos humanos, MNZTPT, *Kōiwi Tangata Policy*, 1/10/2010, Wellington, p. 2, [La traducción y la cursiva son nuestras].

<sup>593</sup> “Here we have an ancestor remains store, and this space only for retain this responsible repatriation program, anyone else who wishes to go onto this space or feels they need to go in there has to apply and get approval, so even if I need to go in there I apply to the manager”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012. [La traducción es nuestra].

Primero, por la aludida variedad de ritos funerarios registrados en la tradición maorí, multiplicados por el número de tribus que poseen prácticas distintivas. Segundo, por la dificultad de establecer las más de las veces el lugar exacto de procedencia y filiación tribal. Tercero, por el debate que ha desatado la posible destrucción de lo que algunos siguen considerando como patrimonio importante de la cultura maorí, y esto a pesar de la progresiva propagación del uso de avanzadas réplicas e impresiones tridimensionales de los objetos. El museo sí ha establecido una serie de ceremonias para el recibimiento de los restos (basada en las prácticas funerarias tradicionales, al menos las relativas a los altos jefes maoríes): el ambiente de lamentación compartida, la presencia de *taonga*, de capas maoríes vistiendo los restos tal como se vestían los restos de los jefes fallecidos, y sobre todo el uso de coronas de hojas verdes, simbolizando la muerte, en la cabeza de los *kaitiaki*.

El Programa de Repatriación *Karanga Aotearoa*, así, lleva a cabo negociaciones a nivel internacional para la devolución de dichos restos. Su equipo se afana en una constante negociación con museos de otros países en los que se exhiban y se posean tales materiales. Una de las principales labores es la confección de una base de datos de los objetos maoríes que pueda haber en el exterior, y una investigación sobre su lugar de origen. Se mantienen constantes conexiones con las diferentes tribus sobre el progreso de los trabajos. Actualmente existen aproximadamente quinientos *kōiwi tangata* solo en el museo Te Papa, y un número similar fuera de Nueva Zelanda. Los restos son tratados con extremo respeto, pues una de las principales demandas que el *Te Papa* exige es su tratamiento en cuanto que personas, ancestros o *tupuna*, y no cómo objetos de colección; de ahí la censura expresada hacia aquellos museos que tengan tales restos en exhibición.

En definitiva, todas estas secciones constituyen el frente profesional de los maoríes en el museo nacional. La evidente presencia de personal maorí en las visitas al *Te Papa*, la constante utilización del lenguaje y ceremonias maoríes, la importante labor de negociación cultural que llevan a cabo entre las tribus y las instituciones, todo ello incide en el más global proceso de empoderamiento indígena y en la visibilización de una cultura maorí que no aparece estática ante la mirada del visitante, sino que se muestra activa y con una gran vitalidad.

### 3.2.4. Conocimiento y práctica maorí: lo sagrado y lo profano en el museo nacional neozelandés

“We don’t continue to validate Captain Cook as the discover of New Zealand”.

Te Aru White<sup>594</sup>

En el *momento taxonómico* que ha afectado al museo neozelandés hemos puesto nuestra atención tanto en el objeto museológico (de artefacto a ancestro vivo) como en el sujeto o exhibidor maorí (de etnólogo a guardián maorí). Pero ¿cuáles son las prácticas que han mediado la relación entre ambos?, ¿cómo se han incorporado las costumbres y valores maoríes al marco occidental del museo?, ¿cuál es la base del conocimiento maorí y en qué se diferencia del occidental? En este apartado analizaremos la práctica museológica maorí —el cuerpo de conocimiento o *Mātauranga* y los protocolos culturales o *Tikanga*— que supondría la incursión de una minoría subalterna en el museo, una de las instituciones culturales más comúnmente acusadas de apoyar los procesos coloniales. Tal adaptación es lo que convierte al *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa* en uno de los principales referentes en inclusividad de la ‘nueva museología’, y en los procesos de empoderamiento indígena y descolonización cultural. Para ello analizaremos primero el cuerpo de conocimiento maorí, tal como se entiende habitual y oficialmente en Nueva Zelanda; posteriormente describiremos los protocolos más comunes desarrollados en el museo, generalmente encaminado al mantenimiento del *tapu*; para acabar dibujando el contenido y estructura expositiva desplegados en el mismo.

Dos son los conceptos que rigen la práctica maorí en el museo nacional: *Mātauranga* y *Tikanga*. Ambos nacen de la descolonización. El primero de ellos, aparece en los años ochenta, sustituyendo al anterior “*taha Māori*” usado en los círculos educativos para significar algo así como “perspectiva maorí” de las cosas<sup>595</sup>. Una perspectiva reconocible en los estudiantes maoríes que llegaban a las aulas y que era expresión de una cultura diferente que era necesario tener en cuenta. En los años ochenta —de nuevo con la exposición ‘Te Maori’ como acicate— se comenzó a usar el más amplio término de

---

<sup>594</sup> Extraído de Entrevista a Te Aru White, 19/12/2008.

<sup>595</sup> Sin embargo, sí existía el concepto de *Mātau* traducido como “entendimiento” en el diccionario de Samuel Lee de 1820, LEE, *Grammar and Vocabulary*, 1820, p. 177.



*Mātauranga* para significar, en palabras del profesor Mead, el “completo conocimiento maorí, con todos sus valores y sus actitudes”<sup>596</sup>. El propio museo Te Papa lo define como un “dinámico sistema de conocimiento en perpetua evolución usado por los *tangata whenua* (gente de la tierra por derecho de primer descubrimiento) que interpreta y explica el mundo en que ellos viven. Se enmarca entre la genealogía (*whakapapa*) de todas las cosas y las conexiones de parentesco (*whanaungatanga*) entre ellos”<sup>597</sup>. Dentro de este conocimiento, siguiendo la dualidad propia del pensamiento del Pacífico, se distingue entre uno sagrado y privativo de ciertas personas, y otro terrenal o popular. La convivencia entre ambos no es polémica y es explicado a menudo —por ejemplo en las escuelas maoríes o *whare wānanga*— con la metáfora de los dos huesos de una mandíbula (*kauwae runga* y *kauwae raro*).

El concepto de *tikanga*, más específico que el anterior, también fue reelaborado a partir del renacimiento maorí de los años ochenta, rescatado como un campo de estudio para los investigadores interesados en conocer el conocimiento maorí, y visibilizado una vez más a través del renovado marco museístico. Numerosas leyes comenzaron a incluirlo en sus textos, como la *Education Act* de 1989 (donde se definía simplemente como “costumbre maorí”) o, de nuevo, la *Resource Management Act* de 1991 (donde se definía como los “valores y prácticas tradicionales maoríes”). Sin embargo, su análisis etimológico nos da una pista más profunda acerca de su antiguo significado. “Tika” significa “lo correcto o lo apropiado”, por lo tanto *tikanga* aludiría a algo así como la “manera maorí correcta de hacer las cosas”, una especie de ética maorí definida por la conocida dicotomía clásica del Pacífico, tendente a dividir estrictamente entre estados, situaciones, objetos o personas sagradas o restringidas (*tapu*), y profanas o mundanas (*noa*). Para gestionar tal dualidad es necesaria la aplicación de ciertas pautas o protocolos, el conjunto de los mismos es a lo que se suele aludir como *tikanga*<sup>598</sup>.

Una de las claves de este conjunto de saberes tradicionales maoríes era su consciente diferenciación del conocimiento occidental— correlato de lo que sucede entre el museo

---

<sup>596</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Understanding Mātauranga Māori*, en VV.AA, *Conversations on Mātauranga Māori*, New Zealand Qualifications Authority, Mana Tohu Mātauranga o Aotearoa, 2012, pp. 9 – 15.

<sup>597</sup> “Mātauranga Māori Strategy: He ara Whaingā”, citada en *Mātauranga Māori and Museum Practice. Resource Guide*, Te Papa National Services Te Paerangi, n. 31, agosto 2006. [La traducción es nuestra].

<sup>598</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Tikanga Māori. Living by Māori Values*, Huia Publishers, Wellington, 2003.

clásico europeo y el nuevo museo nacional. El Tribunal de Waitangi llegó a establecer como principal diferencia entre la cultura maorí y la europea que la primera destacaba por privilegiar los asuntos espirituales y comunales frente a las necesidades materiales e individualistas que caracterizan a la segunda<sup>599</sup>. La espiritualidad será uno de los aspectos esenciales a la hora de analizar la práctica maorí en el museo que presenciara algo así como “un retorno de lo sagrado” al museo, una de las instituciones seculares por excelencia de la cultura occidental. Otra gran diferencia es la que enfrenta a una cultura letrada como la europea frente a una profundamente oral como la maorí. El conocimiento maorí es pródigo en historias orales que difieren de una *iwi* a otra, en oraciones (*karakia*), en cantos genealógicos (*whakapapa*) o en canciones (*waiata*). Los *tohunga* o expertos maoríes recordaban y recitaban largas líneas genealógicas, práctica vinculada con el territorio y seguramente acentuada con la presión occidental sobre las tierras maoríes. Dicho método mnemotécnico también ha sido aplicado como paradigma de conocimiento maorí para campos como las ciencias naturales, al codificar los conceptos como en una base de datos, “del mismo modo que uno acepta ciertos valores culturales del sistema de la ciencia occidental... como el uso del latín para codificar sistemas biológicos, o el uso extensivo del griego a lo largo de la química orgánica”<sup>600</sup>. Con la descolonización se acentuaría esa redefinición de elementos maoríes frente a lo europeo, había mucho trabajo que hacer para roturar un camino paralelo al que los *Pakeha* habían trazado al describir a los maoríes. Por ejemplo, a la cronología habitual para describir el desarrollo histórico de los maoríes, el conocido académico Hirini Moko Mead contrapuso en los años ochenta otro que sería propiamente maorí, basado en la metáfora del crecimiento: *Ngā Kākano* (“las semillas”, 1100-1300); *Te Tipunga* (“El crecimiento”, 1300-1500); *Te Puāwaitanga* (“El florecimiento”, 1500-1800); y *Te Huringa* (“El cambio”, 1800 – presente)<sup>601</sup>.

---

<sup>599</sup> “It might be considered that Western society, although espousing a religion, is predominantly secular and individualistic in its world-view. Although there is a religious premise for the presumption that humankind has authority over nature, that view probably springs from the secular and rational characteristics of our society. Maori society on the other hand is predominantly spiritual and communal. The Maori world view emphasises the primacy of nature and the need for man to tread carefully when interfering with natural laws and processes”. *Report of the Waitangi Tribunal on the Manukau Claim*, Government Printer, 1985, p. 123

<sup>600</sup> WILLIAMS, David, *Matauranga Maori...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>601</sup> Tal cronología coincide en lo general con la de otros autores (por ejemplo James Belich), aunque nunca ninguna haya sido totalmente satisfactoria ni se haya asentado definitivamente. Por lo demás es interesante apreciar como, aunque bajo la amable metáfora vegetal (he aquí otra vez la insistente identificación maorí con la naturaleza) no deja de esconderse una misma idea evolucionista y progresiva de la historia.

El enfrentamiento entre conocimiento occidental y maorí no es nuevo y ha respondido adaptándose a los diferentes contextos políticos en el país. Dicho saber tradicional fue habitualmente calificado en el pasado de mera “superstición” o de “cuentos de viejas” [*old wives’ tales*] cuando no directamente prohibido por la ley. Uno de los agravios más recordados al respecto fue el Acta de Supresión de *Tohunga* de 1907 (*Tohunga Supression Act*) introducida por el ministro James Carroll que pretendía penalizar “a cualquier persona que reuniera maoríes a su alrededor para practicar cualquier tipo de superstición o credulidad, o quien engañe o pretenda llevar a error a cualquier maorí profesando o pretendiendo poseer poderes supernaturales en el tratamiento o cura de cualquier enfermedad, o en la adivinación de eventos futuros”<sup>602</sup>. Tal ley, encaminada a acabar con las “tendencias regresivas maoríes” —en palabras de Carroll— fue derogada en 1962 y actualmente es apreciada por el Tribunal de Waitangi como un acto de colonialismo y criminalización de la cultura maorí, dirigiendo sus actuales medidas a revertir prácticas integracionistas como éstas. Rhonda Paku, actual curadora jefe del Te Papa recordaba y advertía contra tales políticas, haciendo la siguiente valoración a la luz de la cuestión del patrimonio:

“Los tesoros han de ser preservados para el futuro, de no ser así algunas tribus estarían felices de que objetos de destacada importancia cultural puedan seguir siendo usados, incluso no les importaría que pudieran dañarse porque ellos tienen las habilidades necesarias para hacer más, porque tienen más talladores y tejedores y sólo habrían de fabricar nuevos. Pero lo normal es que las tribus carezcan del saber hacer artístico, principalmente debido a la antigua *Tohunga Supression Act*, en la que muchas tribus perdieron a sus talladores y sus tejedores. Los *tohunga* básicamente fueron suprimidos por hacer lo que sabían, enseñando lo que sabían, reuniendo a la gente a su alrededor. La razón de tal ley era el control del Parlamento sobre ello, el romper la autoridad de los *tohunga*. Así, cualquier persona clasificada como *tohunga*, cualquier maorí que reuniera a su alrededor gente sería encarcelado y disciplinado”<sup>603</sup>.

---

<sup>602</sup> *An Act to Supress Tohungas*, 7 EDW. VII, 24/09/1907, n. 13, Government Printer, Wellington [La traducción es nuestra].

<sup>603</sup> “[T]o be preserved for the future, if not in some tribes are quite happy for items of cultural importance to be used, to disintegrate, to break, because they have the depth of skills to make more, they have more carvers, and more wavers and they just make new ones, but normal tribes have their luxury of artistic

Hay que tener en cuenta, por tanto, a la hora de analizar el concepto de *Mātauranga* la cesura de la colonización, puesto que su valoración supone asumir que la cultura occidental enterró, en gran parte, el conocimiento tradicional, siendo ahora necesario “relanzarlo” o “resucitarlo”<sup>604</sup>. Es así, que el nuevo concepto de *Mātauranga* tiene un componente muy importante de retroactividad o de camino de vuelta sobre el periodo colonial —constitutivo, por otra parte, de toda política de memoria poscolonial— pues todo este cuerpo de conocimiento maorí, antes relegado al olvido o a la desconsideración, comenzó a valorarse en tanto avanzaba el proceso de descolonización.

Hemos de señalar, según los testimonios que hemos ido proporcionando, cómo inicialmente los maoríes desconfiaban sobremanera de la institución museística, toda vez que muchas de las adquisiciones de objetos habían sido realizadas mediante algún tipo de coacción. La institución museística previa al Te Papa era ajena no sólo a la población maorí sino a gran parte del público debido a su lenguaje académico considerado como elitista. Se consideraba que el conocimiento que se aplicaba a los *taonga* era erróneo o inadecuado. Esta era también una de las primeras experiencias de Rhonda Paku,

“Puedo acordarme de la primera vez que un espacio museístico consiguió impactarme positivamente. Solía acompañar a mi tía en su trabajo nocturno como limpiadora en el Museo del Ejército... Me acuerdo en concreto de una noche, estábamos abajo del museo y yo estaba situada bajo una antigua figura de *Te Heuheu*, y su imagen señalaba a *Ruapehu*... y yo recuerdo mirar a este hombre, esperando que cobrara vida... mi tía me contó su historia, y eso... era su jurisdicción, su área. Así que mi primera visita guiada al museo fue de noche con un cubo, una fregona y mi tía guiándome a través de esta experiencia desde su perspectiva, señalándome los *taonga* y aquellas cosas que poseían una historia maorí. Yo le preguntaba a ella por qué aquello que

---

expertise among them because through and old act time the *Tohunga Suppression Act*, many tribes lost their carvers their wavers, *tohunga* basically were suppressed for doing, or they... we recognizes for doing, such as carving and waving, and it is because the Act suppressed *tohunga*, wavers and carvers, from gathering people around them in large numbers. The reason being that the government sold him as a treat to the Parliament control of... they were trying to take from māori that they wanted to hate themselves, so they broke down the authority of the *tohunga* under this Act. So Any person classified as a *tohunga*, and in court with gatherings of people around them. They were imprisoned, disciplining them.”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012.

<sup>604</sup> MEAD, Sidney (Hirini) Moko, *Understandin...*, *op. cit.* pp. 9 – 15. Véase también en Glosario 6.2.

contaba no se encontraba allí explicado ¿por qué no podía ver esa historia ahí [en la exhibición]?... Pero conecté por primera vez con una exhibición. Proseguimos y limpiamos los cristales de las ventanas y demás. Más tarde, ya durante el día, me acerqué a los niños y les dije “¡no toquéis el cristal! ¿sabéis lo que cuesta limpiarlo?”<sup>605</sup>.

El testimonio de Rhonda Paku da prueba, a través del museo, del cambio social y económico que ha afectado a la población maorí en las últimas décadas: de estar marginados a los puestos más bajos de la escala laboral, a ocupar la dirección de una de las colecciones más importantes del Museo Nacional. Se aprecia, también, la percepción que los maoríes tenían del desaprovechamiento de los *taonga* contenidos en el museo, y la lejanía que éstos mostraban frente a la exposición clásica de corte culturalista. En definitiva, una defensa de la memoria maorí frente a la historia clásica oficial.

Existía, en síntesis, un conocimiento maorí que estaba desconectado del patrimonio museístico de las islas, relegado al olvido o a la desconsideración. Será con el proceso descolonizador cuándo comenzaría a valorarse y a introducirse progresivamente en la práctica museística, hasta finalmente eclosionar con la inauguración del Museo Nacional<sup>606</sup>. Se consideraba, como hemos visto, que durante décadas de tradición museística en Nueva Zelanda, los objetos o *taonga* —así como había pasado con el conocimiento maorí— habían sido enajenados de sus poseedores y de su cultura original, por tanto ahora era tiempo de tratarlos de una “manera culturalmente apropiada”. Por un lado, este proceso podría parecer la lógica consecuencia de la lenta introducción de personal maorí en puestos de relieve en el museo; sin embargo, esta visión ocultaría el hecho de que, de una manera u otra, los maoríes siempre fueron partícipes de la

---

<sup>605</sup> “I can remember the first time the museum impacted on me as a space that I liked. I used to go with my Auntie working nights as cleaner in the army museum... I remember a particular night we were down at the museum and I was standing under the old figure of Te Heuheu and his image points out to Ruapehu... and I remember looking at this man and expecting him to come to life... My aunty told me the story about him and that... this is his jurisdiction; this is his area. So my first guided tour of the museum was at night with a bucket and a mop with my aunty guiding me through this experience from her perspective and pointing out to me the Māori taonga and the things that had Māori histories attached to them and me asking her then why isn't that there, why can't I see that story there [in the display]? ... But I connected for the first time connecting with an exhibition. So we went on and cleaned the glass windows etc. Later on during the day I went up to kids in the museum and said to them 'Don't touch the glass, it takes ages to clean that, you know!'”. Entrevista a Rhonda Paku, 24/2/2009.

<sup>606</sup> Queda definido en el museo por la “Te Papa’s Mātauranga Māori Policy” de 2004, donde se define *mātauranga* como “un sistema de conocimiento dinámico y en evolución usado por los *tangata whenua* para explicar, interpretar y entender el mundo en el que viven”.

construcción de un patrimonio y un complejo expositivo nacionales. Por lo tanto, hemos de remitirnos también al contexto de las luchas por la autodeterminación maorí (*tino rangatiratanga*) y el marco descolonizador para comprenderlo plenamente. Un marco en el que los maoríes tenían más libertad y más necesidad de definirse frente a las prácticas museísticas occidentales, de ahí que algunos de los protocolos culturales indígenas introducidos en el museo se adaptaran *ex novo*, sin conciencia de que respondieran estrictamente a una tradición anterior.

Entre todos estos protocolos podemos enumerar los siguientes: la práctica de depositar hojas verdes cerca de los objetos, la necesidad de recitar oraciones a la hora de manipular o estar cerca de los *taonga*, la presencia de cuencos de agua cerca de las colecciones, y un importante número de restricciones relacionadas con los alimentos, la sangre, o determinado tipo de comportamientos considerados como irrespetuosos. Así explicaba Moana Parata cómo empezaron a aplicarse tales prácticas, mezcla de *Mātauranga* maorí y museología occidental, que se acabarían oficializando en el Te Papa,

“Muchas cosas sucedían por entonces en *Buckle Street* [ubicación del museo nacional previa a la inauguración del Te Papa]. Creo que pasaron muchas cosas previamente al traslado, aquellos *taonga* sabían que no debían estar ahí. Lo sabían. Porque el museo era muy antiguo, muy anticuado, y avanzábamos hacia una nueva fase y ellos [los *taonga*] sabían que no estarían allí por mucho tiempo, porque muchas cosas sucedían. Los tipos de seguridad que trabajaban por la noche oían cosas, pisadas y de todo. Oirían *karanga* (gritos) y voces. Y hubo una ocasión en que uno de ellos de verdad vio a una joven mujer maorí gimiendo, parada enfrente de *Tuhiwai* [un conocido *taonga* de jade<sup>607</sup>] llamando. Cosas así ocurrieron. Así que por nuestra propia seguridad Tía Bessie [anciana maorí en el museo] nos recitó una *karakia* [oración]. Y esas eran las dos cosas que teníamos que hacer cada día: una *karakia* antes de

---

<sup>607</sup> *Tuhiwai* es un famosísimo *taonga* precolonial. Un *patu mere* o maza de jade que perteneció a Te Rauparaha, el gran jefe guerrero de los *Ngāi Toa*, personaje fundamental de principios del siglo XVIII en las “Guerras de los Mosquetes”. Su exquisita factura, ejemplo más valorado en su tipología, solo es sobrepasado por su *tapu*. *Tuhiwai* significa “golpe en las aguas”, esa fue la manera en que Te Rauparaha usó dicho *taonga* para adivinar el futuro y tomar las decisiones acertadas para sus campañas bélicas. Se tiene por sabido que es el arma con la cual Te Rangihacata ejecutó al Capitán Arthur Wakefield en 1843 en el “Wairua Affair”, el primer enfrentamiento directo entre maoríes y *Pakeha* posterior a la firma del Tratado de Waitangi. Es considerada tan sagrada que se ha dicho que cambia de color con cada muerte de un miembro de la familia *Wineera*, los descendientes de Te Rauparaha.

empezar, antes de entrar en la *whare taonga* y una *karakia* al finalizar el día. Y básicamente lavarnos cuando habíamos estado con ellos y lavarnos cuando terminaba nuestro trabajo, para así no llevarnos nada a casa con nosotros. Y cada vez que abandonábamos el *whare taonga* nos salpicábamos agua, porque estábamos trabajando en el pasado y volviendo al aquí y ahora”<sup>608</sup>.

Este testimonio es sumamente interesante por diversos motivos. Primero, nos encontramos ante la descripción del momento en el que se muestra lo que hay de sagrado en los objetos, una manifestación de una realidad sacra que antes permanecía oculta y desaprovechada por una situación de subalternidad (aquello que denominamos como *hierofanía* patrimonial al hablar de los objetos nacionales de México). Segundo, se puede apreciar el momento en que el *cambio taxonómico* producido en los objetos hace necesaria la aplicación de un nuevo protocolo cultural. Dicho protocolo es sugerido a los jóvenes por los trabajadores maoríes de más edad del museo, lo que denota aquí una importante cesura generacional. Son los ancianos quienes otorgan las claves culturales para resolver una situación que todos consideran anómala (el comportamiento sobrenatural de los objetos depositados en el museo). Y tercero, los *taonga* ya no solo se muestran aquí simplemente como objetos extraordinarios, grandes contenedores de *tapu* que requieren una serie de rituales encaminados al mantenimiento de dicho estado; sino que son capaces de manifestarse, reclamando “una nueva fase” que acabe con la situación colonial anterior. Es decir, los objetos en cuanto que antepasados también son capaces de mostrar su desacuerdo con el anterior modelo de museo.

Entre los protocolos adaptados tempranamente destacan aquellos recogidos bajo el concepto de *korero* (oratoria o conocimiento oral) en el que se incluyen recitativos de

---

<sup>608</sup> “A lot of things were happening out in Buckle Street. I think there was a lot happening with the moving, those *taonga* knew there not gonna be there. They knew. And because the museum was quite old, old style, we were moving into a new phase and they knew that they were not gonna be there for very long, because things were happening. The security guys they were working at night and they would hear things, the feet, everything. They would hear *karanga* and voices. And there is an experience where one of them had actually seen a young Maori woman calling, standing in front of *Tuhiwai* calling. Things like that were happening. And you’d hear all these things, but for the safety of yourself Auntie Bessie told us a *karakia*. And these were the two main things we’d have to do each day: a *karakia* before we started, before we went into the *whare taonga* and a *karakia* before we finished the day. And basically that was to clear ourselves when we were working with them and clear ourselves by the time our *mahi* was finished, so we wouldn’t take anything home with us. And every time we left the *whare taonga* we would sprinkle ourselves, because we were working in the past and coming into the here and today.”, Entrevista a Moana Parata, 17/2/2009. [La traducción es nuestra].

genealogías, historias tribales, u oraciones o *karakias*. Las recitaciones son un rasgo muy conocido y característico de la tradición maorí, generalmente encaminadas a establecer un marco adecuado de sociabilidad entre diferentes grupos<sup>609</sup>. El *korero* ha sido comparado habitualmente como una manta que cubre el objeto ancestral y lo mantiene “caliente de conocimiento”<sup>610</sup>. Esto nos lleva a señalar el primero y quizás más importante de los *tikanga* que siguen los *kaitiaki* para el correcto cuidado de los objetos sagrados: la recitación de oraciones. Tales plegarias o *karakia* son enunciadas en voz alta cada vez que se entra en los depósitos o *whare taonga*, que se va a proceder a la manipulación de un objeto significativo, o en las diversas ceremonias que involucran a los mismos<sup>611</sup>. Todo ello se justifica por el hecho de que el *taonga* materializa una presencia o presencias pasadas que es necesario tratar con el máximo respeto. En este punto incide Moana Davey, “Project Manager” en el Te Papa y curadora del “Waikato Museum”, al explicar la manera en que los *taonga* han de ser tratados,

“Son realmente tesoros y pienso en ellos a menudo. Me han enseñado mucho, a hablar libremente de los *taonga* como seres humanos, como *tupuna*. Y nunca tener miedo de dicha interacción, es un intercambio de respeto, hacer saber a esa gente tan anciana que hay de nuevo, todo lo que tiene que ver con movimiento, o transporte, o exhibición. El hablar con ellos como si estuvieran aquí ahora, alentando este tipo de prácticas, las *karakias* [oraciones], lavarse uno mismo, y estar realmente atentos sobre con quién estamos trabajando,

---

<sup>609</sup> Un conocido ejemplo de cómo funcionan estos protocolos orales es el del *pōwhiri*. El encuentro entre dos grupos diferentes es considerado, por razones obvias, una situación sumamente *tapu*. El *pōwhiri* es una ceremonia formal de bienvenida que gestiona tal encuentro eliminando la tensión social mediante canto, oratoria y el famoso saludo maorí, el *hongi*. Dichos protocolos maoríes se han oficializado en las instituciones neozelandesas, lo que ha beneficiado enormemente la visibilidad de la cultura maorí dentro de la vida política neozelandesa.

<sup>610</sup> TAPSELL, *op. cit.* p. 329.

<sup>611</sup> En los primeros libros de antropología (¿antes de la total introducción del cristianismo?) la *karakia* es traducida más como conjuro que como oración. A continuación incluimos la traducción aproximada de una de las oraciones más utilizadas actualmente en el *Te Papa*: “Oh, Dios Padre nuestro / ruego por el perdón de mis pecados / Pecados en los que he pensado / Pecados que he realizado / Pecados que he conocido / Pecados que no he conocido / Quémalos con tu fuego celestial hasta convertirlos en cenizas. / Ruego a Dios / Por favor, guía nuestros pensamientos y palabras / a través del Espíritu Santo / Para reunir y fortalecer / mi propio ser / Dame salud, fuerza e / iluminación para mi cuerpo y mi espíritu / Para que así sea capaz de realizar mis tareas / con *aroha* [amor] y paz / para no ser dañado. / Pon tu manto de bendición sobre mi / en todo momento / Tu eres el dador de vida para todos nosotros. / Ahora y siempre / Amen.” Como se puede apreciar la *karakia* es una oración inveteradamente cristiana, lo cual no debe sorprendernos si atendemos a la historia de conversión en masa que se dio entre los maoríes. Tal aspecto puede llevarnos a pensar, como veremos más adelante, que el ritual del cuenco con agua, con su misma función purificadora, también podría converger con el del agua bendita cristiana. Citada en MCCARTHY, *Museums and māori...*, *op. cit.* p. 132. [La traducción es nuestra].



estar presentes, no tratar con ellos con la mente en otra parte. Parte de ese *estar presente* es ser respetuoso con tu pasado y con el suyo, y participar de la *whakapapa* [ascendencia] como maorí”<sup>612</sup>.

El segundo protocolo usado tiene que ver con la posibilidad de remover el *tapu* de un *taonga*. Éste puede ser transferido de los objetos a las personas a través del contacto. Para evitar esta digresión se comenzó a disponer de cuencos con agua en los almacenes del museo y en las exhibiciones. Explica Rhonda Paku que no se trata “de limpiarnos a nosotros mismos, sino de limpiar el *tapu*, limpiarnos a nosotros mismos del espacio con *tapu* en el que nos encontrábamos. Liberarnos de lo sagrado para entrar en otro espacio nuevo. Para tratar de no mezclar, tratar de no mezclar toda esa energía”<sup>613</sup>. En lengua maorí existen numerosos términos que denominan la eliminación del *tapu* de un objeto, persona o situación (*whakanoa*, *pure*, *toa*) reflejo de las numerosas ceremonias purificadoras que se seguían a este respecto. La función del cuenco de agua es precisamente ayudar a este cometido, pues los trabajadores o visitantes habrían de introducir sus manos en él, y salpicarse encima un agua que eliminaría aquella sustancia sagrada que pudiera haber quedado peligrosamente adherida en ellos. Rociándote agua con las manos “neutralizas y normalizas” tu cuerpo, devolviéndolo a su estado ordinario y “manteniéndote a salvo”. En los textos más antiguos sobre la cultura maorí ya se refiere a este “baptismo” a base de salpicar agua, indicado para las más diversas funciones: rito de paso del niño, bautismo de una canoa de guerra, de los propios guerreros (*tohi taua*) o al abandonar el sumamente sagrado espacio de un cementerio. En los almacenes del Te Papa se han habilitado directamente una serie de fuentes en los accesos a los *whare taonga* para que los trabajadores puedan fácilmente hacer tales abluciones siempre que fuere necesario,

---

<sup>612</sup> “So they were real treasures and I think of them often. They taught me a lot, to speak freely to taonga as living beings, *tupuna*. And never to be afraid of that interaction, it’s a respect exchange and to let those old people know what’s going on, anything to do with movement or transportation or exhibition. To talk to them as if they’re here now and they encouraged that sort of practice and *karakia* and washing ourselves and being really aware of who we’re working with and being present, not dealing with them in an absent minded way. Part of that being present is being respectful of your past and their past and joint *whakapapa* as Maori.” Entrevista a Moana Davey, [La traducción es nuestra].

<sup>613</sup> “Afterwards clean the *tapu*, not to clean ourselves, is about cleaning ourselves from the space you have been with the *tapu*, the sacredness, to entrance to another space, you are trying not to mixing, mixing all that energy”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra].

“Por ejemplo, cuando entras en la sala de almacenaje, una de las características de nuestras ‘cocinas-almacén’, como nos gusta llamarlas, es que nosotros tenemos una fuente en cada una. Y es por motivos culturales, en cuanto que se trata de objetos extraordinarios, y a veces existen ‘energías residuales’, como yo las denomino, muchas veces quieres eliminar tales energías residuales una vez que abandonas las salas de depósito. El agua permite hacer eso. Es universal. Es poderosa. Y así hacemos... Diariamente también entonamos una *karakia*. La *karakia* por supuesto es una manera de reconocer a nuestros ancestros. Y básicamente nos protege y nos salvaguarda de nuestras actividades diarias”<sup>614</sup>.



Imagen 36. Cuenco de agua a la salida del *Whangarei Museum* indicado para realizar las abluciones necesarias, según el protocolo maorí, para purificarse del *tapu* después de haber estado en contacto con los taonga. Foto: Manuel Burón.

---

<sup>614</sup> “For instance, when you come into the store room, the feature of our kitchen store rooms have, what we call it, we have a wash basin in each of the store room, that’s for cultural purposes as I mentioned before about them being extraordinary, sometimes there are residual energies, that’s what I call it and sometimes you want to remove those residual energies once you remove yourself from this context. So we allow for the water to do that, it’s universal, it’s powerful. So that’s what we do. We also on a daily basis do *karakia*. *Karakia* of course is a way to acknowledge our *tupuna*. And basically it protects us and safeguards our daily activities. So that’s what we do every day.”, Entrevista a Dion Peita, 7/01/2009, [La traducción es nuestra].

Ya mencionamos, al hablar de la *renovación* de los *taonga*, una de las prácticas más distintivas de la museología o *tikanga* maorí; un turista extranjero que visitara los museos neozelandeses se vería sorprendido por una práctica inusual: la presencia constante alrededor de ciertos objetos de hojas verdes y frescas de plantas vegetales. ¿Cuál era el verdadero significado de tal ofrenda? Un miembro del personal del Te Papa, Te Kanawa Pitiroi, afirmaba que tales hojas simbolizaban su *kohanga* o su nido, un lugar donde se crece como lo hacen los niños<sup>615</sup>. Rhonda Paku, la actual curadora jefe del Te Papa, respondía a su vez:

“Existen diferentes interpretaciones acerca de por qué los maoríes comenzaron a hacerlo [dejar hojas verdes]. Realmente comenzó durante la exposición ‘Te Maori’, es un símbolo de amor a los objetos; dejar hojas verdes significa reconocer su conexión con los *taonga* y al dejar algo vivo junto a ellos, los mantiene calientes. Se trata de mantenerlos calientes”<sup>616</sup>.

Una nueva tradición —pues no se conocen antecedentes ni raíces posibles a la misma— que nació espontáneamente entre el personal y el público de las exhibiciones, y que actualmente se ha extendido por todo el país, incluidas las *marae*. Esta práctica, podemos suponer, parte de una paradoja que rodea todo el proceso de empoderamiento maorí. Los maoríes, al irse haciendo más y más responsables de la propia exhibición de los *taonga*, debían distinguirse de la museografía anterior mientras que se manejaban en un medio, el museo, profundamente occidental. Al visitante poco experimentado, que desconociera el proceso entre bambalinas de empoderamiento indígena, apenas distinguiría la “fría exhibición” tradicional de la nueva manera maorí —más aún ya que, como vimos, en ocasiones se optó por el límpido modo expositivo esteticista del arte, desprovisto de todo contexto. En este marco, la inclusión de un objeto vivo y perecedero como las hojas verdes sugería un cuidado y respeto constantes al *taonga*, frente al olvido al que les habría relegado el museo tradicional. El *taonga*, frente al objeto museístico, estaba vivo. Una especie de intento de mostrar expositivamente cómo en el nuevo museo maorí los objetos no estaban del todo desarraigados de su contexto original, cómo no eran abstracciones de

---

<sup>615</sup> Conversación personal con Te Kanawa Pitiroi, 1/11/2012.

<sup>616</sup> “Well, there are different interpretations about why *maori* starting doing it, but actually if really came about during *Te Maori* exhibition, it’s a symbol of love the objects, so living green leaves it’s about recognizing they connection to the *taonga* and leaving something living with it, to keep it warm, it’s about keeping it warm”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra].

sí mismos y estaban conectados con el mundo a través de un vínculo cultural. En definitiva una evidente transgresión de los modos tradicionales museísticos y un rasgo distintivo y evidente del nuevo tratamiento dado al objeto.



Imagen 37. Sillón usado en el Parlamento Maorí de 1897. Exposición en la *Marae* de Papawai por su 115 aniversario. Las *marae* tribales son utilizadas como museo en determinadas ocasiones. El depósito de hojas verdes simboliza el respeto hacia el *taonga*. Papawai, 2012. Foto: Manuel Burón.

Entre los demás protocolos o *tikanga* seguidos en el Te Papa resulta especialmente interesante la introducción de restricciones “tapu” dentro de todo el espacio museístico. Es ésta quizás la mezcla cultural más sugerente que nos presenta el Te Papa, pues supone la introducción del sistema de control social sagrado maorí dentro de una institución tan profundamente occidental, secular y científica como el museo. Ya hemos hecho referencia al concepto de *tapu*, tan central en la cultura maorí como en la fascinación que ha suscitado en Occidente las culturas del Pacífico. Algo *tapu* es algo prohibido por razones sagradas, una prohibición atávica cuya violación acarreará terribles consecuencias. Muchos autores han relacionado la importancia central del *tapu* en la cultura maorí con la creciente explotación del siempre frágil ecosistema de las islas y a la

protección de zonas de recursos. Sea como fuere, es difícil encontrar un concepto más central para la organización social y moral entre los maoríes que el que otorga el *tapu*.

Entre aquellos elementos considerados más sagrados y temidos encontramos a los grandes jefes tribales por nacimiento divino. Todo lo relacionado con la guerra. La sangre. La cabeza, como parte más importante del cuerpo humano. También puede serlo un territorio bajo la influencia de alguna tribu, un cementerio o una situación social. Pero sobre todo, y es esto lo que más nos interesa, se considera *tapu* al *taonga* en tanto objeto sagrado y depósito de espíritus de ancestros. El elemento contrario a algo sagrado era el estado profano o *noa*. El equilibrio entre ambos se realizaba mediante una serie de ceremonias, purificaciones y comportamientos sociales.

En el museo la introducción de tal sistema se manifiesta de varias maneras. Primero, su carga de *tapu*, su condición de objeto sagrado, de reliquias vivas de sus antepasados, exige, ante todo, que se guarde respeto ante ellos. No se permite, por ejemplo, el apoyarse o el pasar por encima de ellos, ni realizar comportamientos inadecuados tales como el lenguaje obsceno o malsonante. De la misma manera, a parte de estas normas generales, algunos *taonga* pueden poseer algunos protocolos específicos establecidos por las tribus. Segundo, si en el museo europeo clásico de corte culturalista los objetos estaban ordenados en el espacio en base a diferentes clasificaciones o taxonomías, el elemento clasificatorio maorí estará regido en primer lugar por la estricta separación entre los estados profano (*noa*) y sagrado (*tapu*), tanto a la hora de almacenar como de exponer. Aquellos objetos relacionados con la vida doméstica y los alimentos permanecen rigurosamente separados de aquellos relacionados con la guerra y los espíritus. También es norma importante dentro de los *tikanga taonga* o protocolos de los materiales, el no comer o beber nada en el área inmediata o aneja a los *taonga*.

“Otro de los protocolos se debe a que nosotros tratamos casi exclusivamente con *taonga*, objetos susceptibles de ser modificados. Por ejemplo, los restos humanos pueden ser modificados por los *taonga*, por ello tratamos de separarlos en un área diferente. Esto fue motivo de preocupación de nuestra anterior *kuiā* o anciana, ella había preguntado: “Robyn, ¿Podrías lograr separarlos? Me sentiría mejor si ningún *kaitiaki* entrara en contacto con ellos”. Y así lo hicimos en respuesta a su solicitud. Y así desde entonces

permanecen todos separados. Todo *taonga* asociado con un uso ritual o con el derramamiento de sangre nosotros, normalmente, tratamos de separarlos de todo aquel objeto profano como, digamos, aperos de labranza, etc. [...] Mi visión es que todos los objetos de esta habitación están a salvo gracias a la *karakia* que los ancianos realizan temprano. Pero además tenemos nuestro propio control de calidad aquí, que es Hema Temara, ella normalmente acude cada tres meses o así, solo para asegurarse de que en los fondos nosotros estamos operando de acuerdo a los protocolos maoríes”<sup>617</sup>.

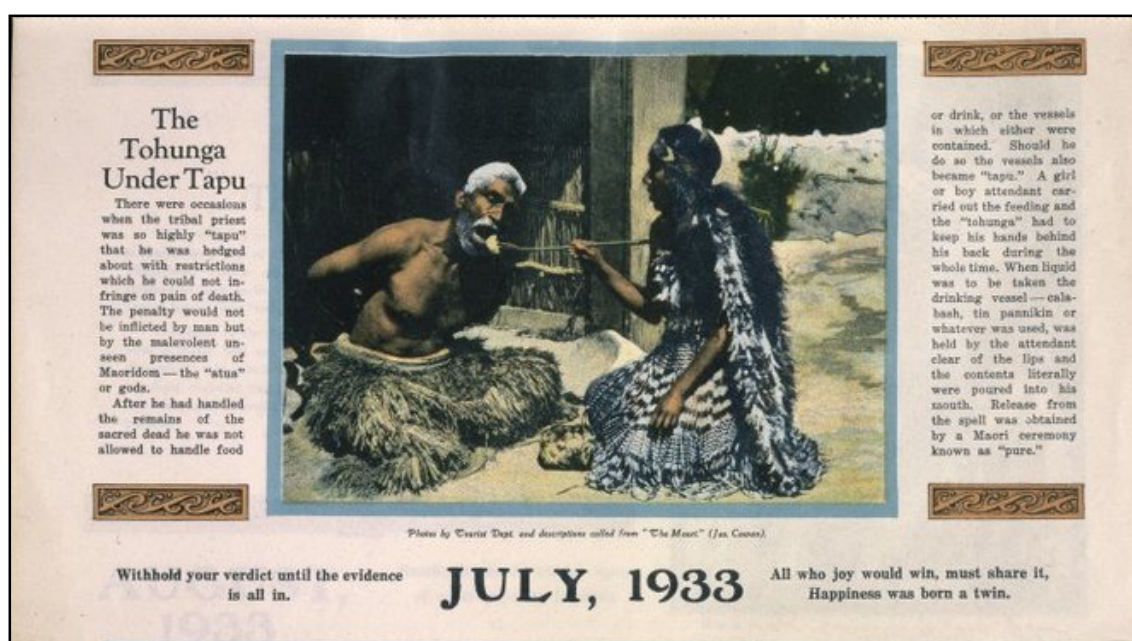


Imagen 38. "The Tohunga under Tapu". Una gráfica muestra de las restricciones de *tapu* que posee un jefe maorí y su incompatibilidad con los alimentos, que han de ser proporcionados por un tercero y sin que haya contacto físico, correspondiendo a una de las escenas más arquetípicas de la cultura maorí. Como se ve, los protocolos maoríes también han servido desde largo tiempo para fomentar la imagen del país. Folleto de Departamento de Turismo neozelandés, 1933, Ref. Eph-B-MAORI-1933-01-07, fotolitografía, *National Library of New Zealand Te Puna Mātauranga Aotearoa*.

<sup>617</sup> "Another process is because we only deal with taonga mainly, everything that may modified, e.g. human remains that may be modified for taonga we attend to separate them off to a separate area. This was out of concern from one of our previous *kuia*, she had asked 'Robyn, could you come through and separate them out. I just feel more comfortable if no kaitiaki came into contact with these.' And so that's what we have done on her request. So they are all separated out. Any taonga associated with ritual or blood letting, we normally, were we can we try to separate them away from say agricultural implements etc. (...) My understanding is that they are all, within this room here, they are safeguarded through the earlier *karakia* by the numerous *kaumatua* that would have come through. And to my own understanding we have our own quality control here which is Hema Temara. And she normally comes in on a quarterly basis and just to ensure that our, the way we operate within the store room is within tikanga Maori". Entrevista a Dion Peita, 7/1/2009, [La traducción es nuestra].



Tercero, la introducción de la costumbre panpácífica de la *ley del tapu* en el museo, no solo habrá de afectar a la colocación de los objetos en el museo, puesto que ésta —como hemos visto— también afecta a las personas en determinadas condiciones. Es por esta razón que se desencadenaría la que quizás haya sido la más grande polémica en la corta vida del museo Te Papa. En el año 2010 una invitación, enviada al personal de otros museos regionales para realizar un tour por los fondos del Te Papa, incluía las siguientes advertencias bajo el rótulo de “Condiciones de la visita”:

“No se permitirá realizar fotografías de los *taonga*, aunque se permitirán tomar algunas imágenes; no se podrá introducir comida ni bebida en las salas de almacenamiento. Las mujeres (*wahine*) que estén embarazadas (*hapu*) o estén menstruando (*mate wahine*) absténganse de participar”<sup>618</sup>.

Ésta última condición ponía al descubierto otra de las más estrictas normas del *tapu*, la referente a la mujer. Es bien conocido también en la cultura maorí el estado *tapu* de las mujeres, especialmente durante los periodos de embarazo y menstruación, durante los cuales se les prohibía toda actividad, especialmente aquellas dedicadas a la agricultura o a la comida<sup>619</sup>. Entre la incompatibilidad de estados posible una de las más graves sería la que enfrentaría a los *taonga* (objeto sagrado por excelencia) frente al estado de tales mujeres. Su aplicación en el marco museístico parece que también tuvo su origen en el precedente del Te Papa, el anterior *Dominion Museum*, donde las *tohunga* o ancianas que allí trabajan (conocidas como Tía Bessie y Tía Betty) advertían sobre ella a los jóvenes trabajadores,

---

<sup>618</sup> Citado en RUSSELL, Deborah, *In a strange land*, [Blog internet], Nueva Zelanda, [En línea], última vez consultado 6/6/2016, url: <https://inastrangeland.wordpress.com/2010/10/12/on-the-inconvenience-of-periods-and-pregnancy/>. [La traducción es nuestra].

<sup>619</sup> Proporcionamos algunos ejemplos: Tregear en 1904: “El recién nacido y su madre son ambos altamente sagrados y no han de ser tocados por extraños hasta que se hayan vuelto “profanos” (*noa*). Es particularmente temible si cualquiera relacionado con el cultivo o la recolección de batatas (*kumara*) fuera tocado por o tocara a una mujer antes de su purificación”, TREGEAR, *op. cit.*, p. 43; o Frances del Mar, “La mujer de parto era obsequiada con una cabaña para ella sola, y era proclamada *tapu*”, DEL MAR, Frances, *A year among the maoris: a study of their arts and customs*, Ernest Benn Limited, Londres, 1924, p. 94; o la propia Makereti: “Una mujer que estuviera *mate wahine* (menstruando) no tenía permitido el cocinar las *tawa berries*, y ella tampoco se atrevería. La creencia dice que si ella se atreviera a cocinarlas éstas siempre quedarían crudas, sin cocinar”, MAKERETI, *The Old-Time Maori*, Victor Gollancz LTD, Londres, 1938, p. 207

“A tía Bessie y tía Betty no les importaba de donde provinieras, aunque vinieras de fuera del país siempre te informaba antes de que entraras en la *whare taonga*. Y se trataba de una cuestión de seguridad para la gente que allí iba a entrar [...] Para las *wahine* [mujeres] que estaban menstruando o *hapu* [embarazadas], sabes, necesitaban pensar en ellas mismas, en su bienestar cuando se exponen a tales... cuando entran en aquellas salas. Porque a menudo uno no sabe o no está advertido de donde han estado aquellos *taonga*, algunos provienen de un *urupā* [cementerio] o son *tīpuna* [ancestros]. Existen algunos protocolos acerca de algunos *taonga*, que son ancestros, que están en uso, así que era más un aviso de seguridad para la gente que no lo sabía”<sup>620</sup>.

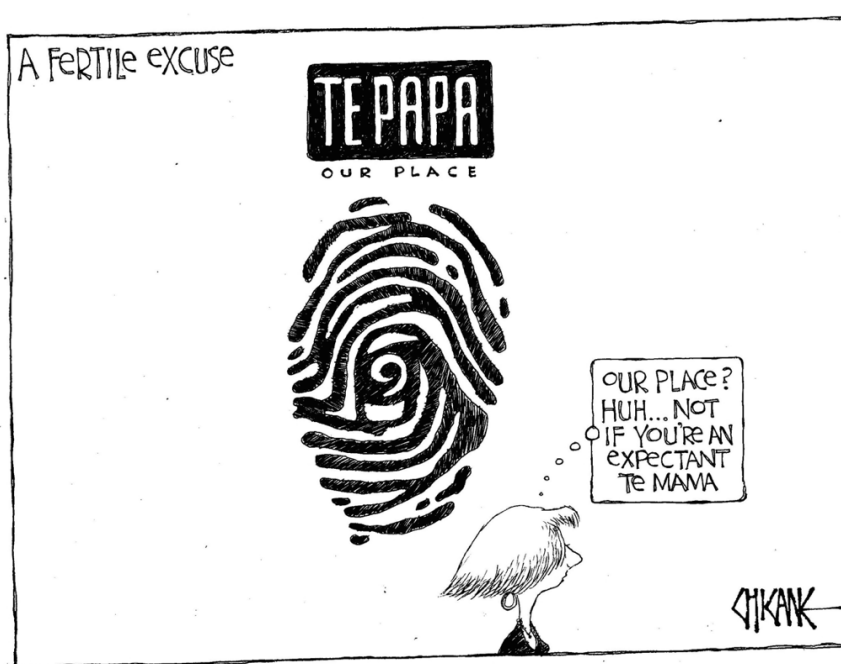


Imagen 39. “Our place?”, Una mujer pasa frente al logotipo del Museo y afirma: “¿Nuestro lugar? Eh... no si eres una mujer embarazada”. Reflejo de la polémica aludida, y muestra de las tensiones entre la inclusividad supuesta en un museo nacional y su concepción culturalista extrema. Caricatura de Mark Winter aparecida en el *Southland Times* el 15/10/2010. *National Library of New Zealand*, Ref: DCDL-0015813

<sup>620</sup> “Auntie Bessie and Auntie Betty, they always, didn’t matter where you’re from, where you’re from overseas they always briefed them before they went into the *whare taonga*. And it was just a safety, more of a safety thing for the people [...] They’d say for *wahine* who are menstruating and *hapu* you know you need to think about yourself and your wellbeing when you’re exposed in such a – when you come into those rooms. Because reason being is that no one knows or they are unaware of where those *taonga* have been, so of them came out of *urupa*, some of them had come off *tipuna* and *urupa*. There were certain protocols around, some of *taonga* were *tuhunga*, were in use that we were unaware of the history, a lot of the history was unknown, so it was more of a safety awareness to let the people know.”, Entrevista a Moana Parata 17/2/2009, [La traducción es nuestra]



La adopción de tales protocolos por parte del Te Papa conllevó una considerable polémica y, en definitiva, un enfrentamiento entre aquellos defensores de los derechos culturales (tradiciones) y aquellos defensores de los derechos civiles más elementales. Otras opiniones vendrían a resucitar las acusaciones de superstición y oscurantismo que, como mencionamos, llevaron a la publicación de medidas coloniales como la *Tohunga Suppression Act*. Mientas, los portavoces de la institución se apresuraron a señalar cómo el desafortunado párrafo era más una recomendación que una obligación. Pero a la vez, la portavoz del museo, Jane Keig, insistía en tales prácticas, justificando la medida en base a las creencias maoríes: “Existen una serie de objetos depositados en el museo que han sido usados en rituales sagrados. Tal condición está encaminada a tener consideración tanto para la seguridad de los *taonga* como de las mujeres [...] Las mujeres embarazadas son sagradas y esta política se dirige a proteger a tales mujeres de dichos objetos. Si existen mujeres embarazadas que deciden acudir nosotros no se lo vamos a impedir. Pero preferiríamos que respetaran tal creencia”<sup>621</sup>. Por su parte, el Ministro de Cultura y Patrimonio neozelandés Chris Finlayson salió a la palestra para aclarar cómo tal medida era solo un aviso y que las mujeres podían simplemente ignorarla<sup>622</sup>. Desde entonces la política del museo, ha sido advertir y no imponer sobre esa medida. Así nos lo explicaba recientemente Rhonda Paku, en condición de directora de las colecciones maoríes del Te Papa:

“Respecto a las mujeres, nosotros también advertimos que... ah... si están menstruando, si tienen el periodo, sería mejor que no vinieran. No les impedimos que lo hagan, porque de todos modos realizamos una *karakia* [oración] para todo el mundo. Pero es su decisión, es también la decisión de muchas mujeres maoríes que elegirían no venir, que reconocerían que ellas

---

<sup>621</sup> Dicho acontecimiento desencadenó un debate puramente antropológico a nivel internacional, el diario *Telegraph* recogía unas palabras de Margaret Mutu directora de *Maori Studies* de la Universidad de Auckland advirtiéndole que el reglamento aplicado por el Te Papa era, efectivamente, “culturalmente correcto”, concluyendo: “It’s just the way we are. It’s our culture”. Véase JOHNSTON, Kirsty, “Pregnant women warned off Te Papa tour”, en Diario *New Zealand Herald*, 12/10/2010, p. 3, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/national/4221890/Pregnant-women-warned-off-Te-Papa-tour>; véase también, CHAPMAN, Paul, “New Zealand museum tells pregnant women to stay away”, en Diario *Telegraph*, 12/10/2010, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/newzealand/8058243/New-Zealand-museum-tells-pregnant-women-to-stay-away.html>

<sup>622</sup> ASH, Julie, “Te Papa tapu advice ‘can be ignored’”, en Diario *Dominion Post*, 13/10/2010, p. 5, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/national/politics/4225775/Te-Papa-tapu-advice-can-be-ignored>

durante la menstruación... que las mujeres son completamente sagradas, están en el más sagrado y precioso de los estados. Es asegurarse de que cuando están en dicha condición, nosotros no les situemos a propósito en conflicto directo con tan poderosa energía, con el *tapu* de los *taonga*. Así que, ellas eligen el venir o no venir, es su decisión. Hemos tenido dificultades con este tema en muchas ocasiones”<sup>623</sup>.

La inclusión de elementos religiosos y sagrados en la articulación del nuevo museo había causado interferencias ya no sólo con una institución por tradición secularizada y científica, sino con una sociedad civil que se veía afectada en los límites entre los derechos culturales y los civiles. Mientras que creencias como la separación de comida y bebidas de los objetos museísticos coincidían plenamente con la lógica y la práctica museística tradicional, la insinuación de cierta marginación en la mujer —aunque solo se hallara en el terreno de las sugerencias y no en el normativo— chocaba frontalmente tanto con el carácter público y secular del museo como, sobre todo, contra los más elementales derechos civiles que Nueva Zelanda tanto se había afanado en defender a lo largo de su historia. Plasmación llevada al límite del sempiterno debate antropológico que enfrenta al relativismo idealista (cada esfera cultural posee una estructura interna, tan imposible de entender desde fuera que solo cabe tolerarla respetuosamente) frente al etnocentrismo (ese monismo cultural europeo acusado de disfrazarse de civilización o de derechos civiles).

Más allá del irresoluble debate, de nuevo se esconde la lógica de un proceso de negociación política entre maoríes y *Pakeha*, en un país que necesitaba redefinirse culturalmente tras el *retroceso* de la cultura inglesa. Mientras los partidos políticos herederos de la etapa británica se situaban en la conveniencia política —más un propósito político que intelectual— en que emergiera y se visibilizara la memoria maorí, en detrimento de la memoria inglesa (y aún en detrimento de la historia neozelandesa);

---

<sup>623</sup> “For woman we also warming that... ah.... If they are menstruation, they make sure is not to come up, we don’t stop them, because we still conduct a *karakia* anyway for everybody. But it’s their choice, for many māori woman that would choose not to come up. They recognize that as they, during menstruation, woman are very entirely sacred, they are in the most sacred and precious state. So, that’s about ensuring that they are in that condition, we not purposely put in in direct conflict with very powerful energy, with the *tapu* of the *taonga*. So, they choose to or choose not to, that’s entirely their choice. We have been challenging about it, many times...”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra].

mientras, decimos, el movimiento político de todas las tribus maoríes se ha afanado en un proceso de galvanización de su esfera cultural, y se ha avenido a encontrar los límites de dicha negociación, cuyo principal terreno de juego habilitado para tal fin fue precisamente el museo nacional.

### 3.2.5. El Templo y el Fórum: Estructura expositiva del *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*

“We are going to have a structure which says about New Zealand to the world, here is New Zealand, it is a manifestation physically of our culture...”.

Rt Hon David Lange, Primer Ministro de Nueva Zelanda, 1985<sup>624</sup>

Habiendo esbozado el contexto neozelandés sobre el que se han desarrollado las recientes políticas culturales y proyectos museísticos; habiendo establecido las premisas y relaciones que se dan entre los objetos museísticos (*taonga*) y los sujetos expositores (*kaitiaki*); y finalmente habiendo analizado la introducción de una museología maorí, basada en las premisas culturales de las diferentes *iwi*, vamos a finalizar describiendo la estructura expositiva y la semántica espacial del museo nacional neozelandés, un recorrido por sus exposiciones permanentes que pretende explicar material y visualmente los desarrollos antes analizados.

Ya señalamos cómo en el proyecto del *Te Papa* todo elemento (arquitectónico, museográfico, de contenido) coadyuva de forma insistente en el mismo sentido: la representación de un nuevo relato de nación formado por dos esferas culturales independientes pero solidarias en lo que se ha dado en llamar biculturalismo. Su calculada denominación bilingüe; la constitución de departamentos agrupados ya no en disciplinas sino en grupos culturales o étnicos; el propio proyecto arquitectónico de Ivan Mercep: situado en pleno muelle de la capital, en la playa —lugar simbólico de encuentros y de acuerdos—; la concepción dual del espacio expositivo, repartido entre la cultura maorí y

---

<sup>624</sup> Citado en PAKU, *op. cit.*, p. 3.

la *Pakeha*; un espacio intermedio a modo de “falla sísmica”; un diseño decididamente opuesto, en su indefinición, al corte neoclásico del museo tradicional, y un largo etcétera.

La configuración espacial interna y expositiva responde con igual o más ahínco a este mismo interés. El museo está organizado en diferentes niveles que siguen las directrices del proyecto del museo que lo dividía en tres campos: *Papatūānuku* (el medio natural), *Tangata Whenua* (el pueblo maorí y su cultura) y *Tangata tiriti* (los subsecuentes pueblos que migraron a las islas)<sup>625</sup>. Todos ellos juntos explicitan la vocación de museo total (nacional) de Nueva Zelanda, al mismo tiempo museo de Historia Natural, de Antropología, de Historia y de Arte, formando una amalgama que procura mantenerse tan lejos del clásico discurso académico como cerca de los actuales intereses del público. Los dos primeros niveles del museo están dedicados a aspectos biológicos y geológicos, es decir al primero de los campos dictados por el propio proyecto museístico. Dicho aspecto no solo respondía a los intereses del nuevo museo, sino también a la tradición de su primer antepasado, como vimos un museo científico centrado muy particularmente en la geología. Además, es de notar, como la propia idiosincrasia neozelandesa estuvo marcada por el temperamento que le habría otorgado tanto su exuberante y única naturaleza, como el plutonismo de su orografía. Mar, volcanes, terremotos, aves y vegetación también han marcado el imaginario y la identidad neozelandesas. En el cuarto y último piso se aloja el espacio dedicado a Arte, tanto europeo como maorí, histórico o contemporáneo.

Sin embargo, es el tercer nivel el que centra todo el peso simbólico e institucional, representando la nueva política cultural, y el renovado pacto nacional. Auténtico teatro, zona de contacto, ‘fórum y templo’, del nuevo discurso nacional neozelandés. Un espacio dividido en tres partes, dos representando las esferas culturales (*tangata whenua* / maoríes y *tangata tiriti* / europeos), estrictamente separadas salvo por la tercera sección, la dedicada al propio Tratado de Waitangi (*Signs of a Nation* / *Ngā Tohu Kotahitanga*). En definitiva, se trata de una plasmación espacial y museística del nuevo relato de nación que Nueva Zelanda presenta a sus ciudadanos y al mundo. Analizaremos con más detalle la composición, el contenido y la simbología de este espacio.

---

<sup>625</sup> MNZTPT, *Museum of New Zealand Te Papa Annual Report 2008/2009*, Wellington, p. 12.

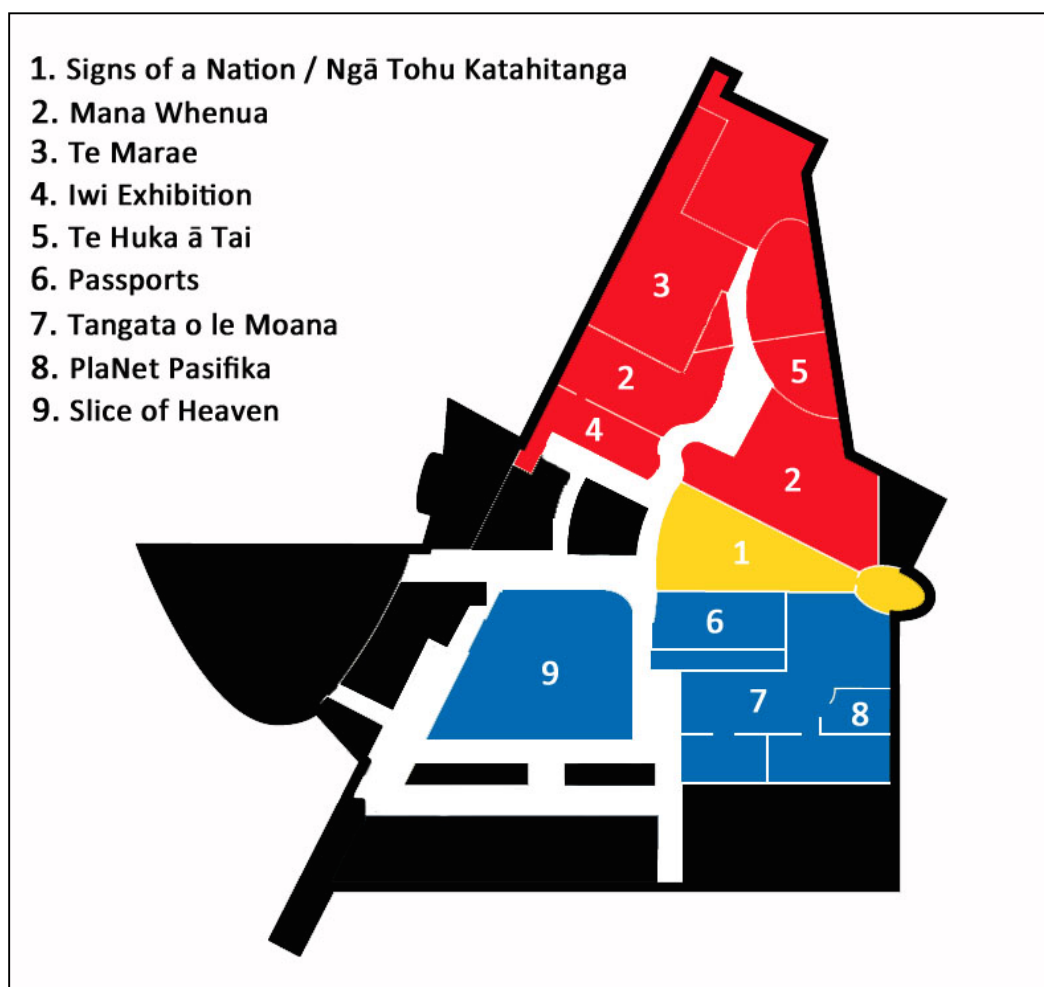


Figura 7. Mapa de la planta 3 del *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*. Se puede observar aproximadamente las tres zonas en que se divide: la roja representa la esfera maorí bajo el nombre de “Tangata Whenua” (Gente de la tierra); la azul los inmigrantes que vinieron después, principalmente europeos, bajo el rótulo de “Tangata tiriti” (Gente del Tratado); y, finalmente, la parte coloreada de amarillo, situada en el hall central, la zona dedicada al Tratado de Waitangi, único nexo de unión entre ambas esferas culturales. Elaboración propia.

### 3.3.1. *Tangata Whenua* / gente de la tierra

“Tangata whenua refers to those who belongs to the land by right of first Discovery”.

Te Papa’s Concept<sup>626</sup>

El proceso de empoderamiento indígena se hace evidente con la experiencia de la visita al museo. El gran número de trabajadores maoríes; explicaciones en la lengua nativa;

<sup>626</sup> MNZTPT, *Te Pūrongo ā Tau / Annual Report 2013 / 2014*, Te Manatū Taonga Ministry for Culture & Heritage, Wellington, 2012, p. 12.

organización y diferenciación entre las diferentes *iwis*; leyendas, canciones y oraciones resonando a lo largo de las salas; continuas actividades en la *marae* del museo; rituales como el del cuenco del agua, las hojas rodeando a los *taonga*, la costumbre de descalzarse antes de visitar los diferentes espacios ceremoniales, y un sinnúmero de elementos que nos remiten a un *ethos* profundamente maorí en el interior del museo.

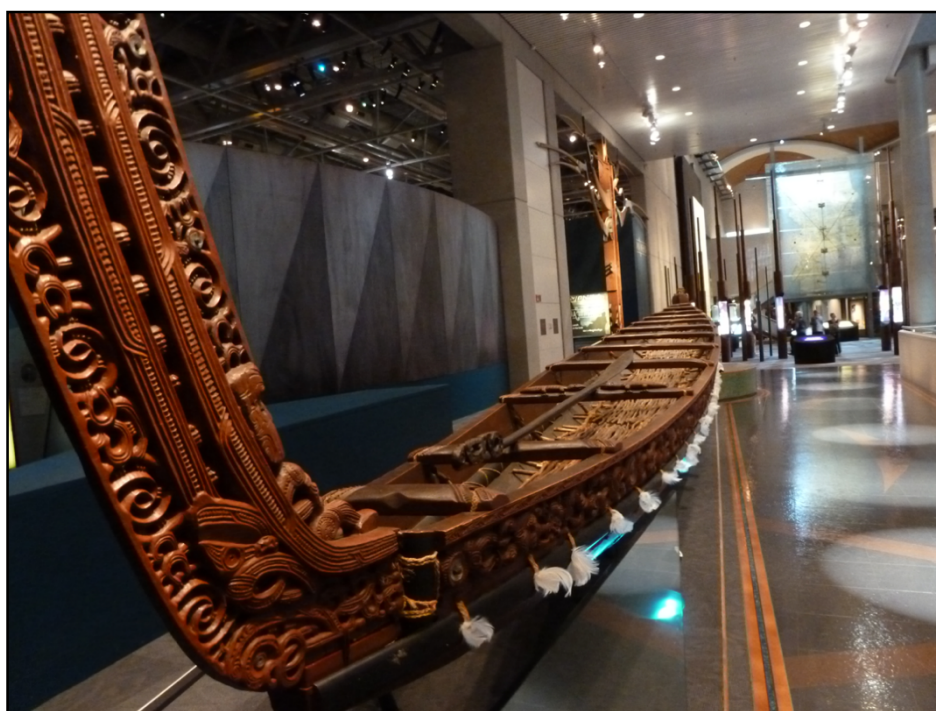


Imagen 40. *Waka tua* o canoa de guerra maorí “Teremoe” exhibida en el hall central a la entrada de la exposición maorí. Fue por última vez utilizada en batalla en el año 1869. Obtenida por el *Dominion Museum* en 1930, decía la noticia de su adquisición: “Para el tallador maorí su trabajo es de tal significación que hasta las virutas que caen de su herramienta son consideradas profundamente *tapu*”<sup>627</sup>. Al fondo de la imagen se puede apreciar la gigante reproducción del Tratado de Waitangi. Foto: Manuel Burón.

Dentro del hemisferio maorí del museo, auténtico corazón del mismo, el espacio está dividido en diferentes secciones expositivas. La principal, el espacio heredero del anterior museo, es la exhibición permanente que lleva por título “*Mana Whenua*”. En ella se exhiben los más grandes tesoros maoríes de la nación, los que han otorgado el prestigio o *mana* al pueblo originario neozelandés. Descrita como una sala “que explora y celebra a los maoríes como *tangata whenua* (pueblo originario) de Nueva Zelanda Aotearoa” en ella se mezclan historias orales tribales de viajes, conflicto y adaptación, exhibición de grandes obras de arte pasadas mezcladas con trabajos contemporáneos. La imponente

<sup>627</sup> “Canoe Teremoe. Restoring her glory”, *Evening Post*, vol. CXI, 64, 17/3/1931, p. 3, Te Puna Mātauranga o Aotearoa / National Library of New Zealand, [La traducción es nuestra].

canoa de guerra (*waka tua*) Teremoe que preside la entrada (véase imagen 40); la mencionada ‘whare nui Te Kau ki Tūranga’, obra maestra entre las *marae* neozelandesas (imagen 41); la contigua *Maori pataka* o almacén; las tallas en jade, las “treasure box”, las capas y los textiles, todo ello evidencia el expresionismo y la riqueza de las más conspicuas obras de arte maoríes.

Pero más allá de la exhibición de los más diversos y reconocidos *taonga* de la cultura maorí, la sala destaca por ser uno de los más reveladores ejemplos de empoderamiento indígena en el medio museístico, ejemplo de cómo el museo posmoderno ha sabido colaborar con las comunidades fuente en su práctica profesional y materialización de las prácticas colaborativas abanderadas por la ‘nueva museología’. Para la configuración de dicho espacio, se ha recurrido a la participación y la consulta de las diferentes *iwi*, que han sido cruciales tanto en la selección, como en la presentación y la interpretación de los *taonga* allí depositados. Una museología y museografía indígenas basada en la concepción maorí sobre el patrimonio, cuyo interés central es asegurar que la exhibición “hable con el *mana* (autoridad) de la gente en vez de mostrar la perspectiva del *otro*”<sup>628</sup>. El discurso expositivo se encuentra entreverado con paneles explicativos que se ocupan de advertir de tales protocolos y concepciones indígenas, para que al visitante no enterado pueda informarse sobre el proceso de empoderamiento que ha informado la exposición.

La museografía también es capaz de transmitirnos mucho acerca del propósito expositivo. Aquí se tiende a subrayar el movimiento y la viveza de las colecciones. Se prima el dramatismo con contrastados juegos de luces, muy eficaces para acentuar la impresión buscada por las contorsionadas figuras en bajo relieve de las tallas maoríes. Juegos de sonidos que emiten música tradicional o narran antiguas historias orales, y proyecciones de motivos marítimos, vegetales o artísticos, también conducen al espectador hacia una experiencia que busca subrayar la solemnidad de su arte y la espiritualidad indígena; no obstante nos encontramos en un espacio religioso, rodeados de objetos sumamente sagrados.

---

<sup>628</sup> MNZTPT, “Mana Whenua”, [En línea], última vez consultado: 20/7/2015, url: <http://www.tepapa.govt.nz/WhatsOn/exhibitions/Pages/ManaWhenua.aspx>





Imagen 41. Actual exposición en el Te Papa de la gran *meeting house* o *whare nui* “Te Kau ki Tūranga”, obra de Raharuhi Rukupo, circa 1840. Nótese el potente dramatismo de la museografía conseguido a través de los fuertes juegos de luces y sombras, tendentes a subrayar la espiritualidad del mundo maorí y el respeto a sus valores. Foto: Manuel Burón.

En definitiva, la museografía busca evocar un ambiente, busca crear un contexto; más aún, busca que aquellos objetos en alto grado significativos estén situados no ya en su contexto original —porque esto sería imposible— sino al menos en un contexto cultural apropiado, no ajeno a los *taonga*. Es por ello que la museografía envuelve insistentemente todo objeto con luces y sombras, música, proyecciones y los propios protocolos maoríes (que a su vez parecen formar parte del propio contenido expositivo del museo). Combinaciones de paneles expositivos, vitrinas, medios audiovisuales y proyecciones crean un espacio dramático, de gran versatilidad, de apreciación de las cualidades estéticas de los objetos, respeto en su solemnidad a los valores culturales propios y, al mismo tiempo, con un gran sentido del espectáculo.





Imagen 42. El nuevo museo nacional buscó conscientemente diferenciarse de antiguos modelos de exposición. Exhibición clásica organizada por taxonomías de *hei tiki* o figuras antropomórficas maoríes en un museo neozelandés no identificado. Fotografía por William A. Price, circa 1900. Ref. 1/2-001538-G, Price Collection, *Alexander Turnbull Library*.

En la exposición se percibe un interés claro por diferenciarse de los modos expositivos clásicos de corte europeo tanto del excesivo énfasis taxonómico de corte culturalista como de las líneas progresivas propias del discurso evolucionista. A la hora de exhibir piezas tan características como son las tallas de jade se busca, primero, recalcar sus cualidades estéticas aproximándolas, en su límpido modo expositivo, al objeto artístico. Se contraponen así al modo expositivo dominante durante casi un siglo en los museos neozelandeses, aquel que poseía vitrinas repletas de objetos similares agrupados según forma o función (véase imagen 42). Además, el discurso y modo expositivos parecen contraponerse orgullosamente a la visión dominante durante décadas en Nueva Zelanda, aquella que mostraba a los maoríes como una raza o cultura desaparecidas. Es así que se percibe un énfasis en mostrar la cultura maorí como un *continuum*, como un todo ininterrumpido que ni siquiera el impacto fatal de la colonización pudo someter, subrayando la conexión inmediata entre el *maorí antiguo* —aquel pasivo objeto museístico que protagonizaba anteriores museos antropológicos— con el maorí contemporáneo —el nuevo sujeto expositivo surgido del proceso descolonizador. Es por ello que se mezclan sin reparos imágenes y objetos decimonónicos con otros actuales,

exhibiendo lo mismo un *hei tiki* de época arcaica con una de las reproducciones turísticas actuales que se realizan en plástico, o la clásica *marae* de Rukupo con la versión moderna y pantribalista, concebida como un objeto maorí de arte y diseño contemporáneo (véase imagen 43).

Efectivamente, otra parte considerable de la organización espacial de la sección de los *tangata whenua*, es la *marae* del Te Papa. Este espacio suponía un ejemplo —otro más— de aproximación y coincidencia entre lo *moderno* y lo *indígena*, pues subvertía el significado original de la *marae* (un espacio tribal excluyente y de una fuerte significación político-territorial<sup>629</sup>) para convertirla en una “*marae* inclusiva (un lugar de encuentro comunal) para el siglo XXI”, según es definida por el propio museo. Tal anhelo se ve reflejado en el simbolismo de sus coloridas tallas reflejando la unidad originaria de los maoríes. La *marae* o, más exactamente, *wharenui*, se denomina *Te Hono ki Hawaiki* (el vínculo con Hawaiki); siendo Hawaiki el lugar mítico de origen de todas las canoas (*iwi*) que recalaron en Nueva Zelanda, esto es, el común origen de toda tribu maorí.

El afán de inclusividad de la nueva *marae* no solo implica a las tribus maoríes, sino que, como en una metáfora de Nueva Zelanda, en ella se da la bienvenida a todas las culturas visitantes. Su *waharoa* o pórtico de entrada da al puerto de Wellington, su simbolismo es preclaro pues representa “donde los *manuhiri* (visitantes) esperan para los *tangata whenua* (pueblo de la tierra) para ser bienvenidos. El *waharoa* marca el umbral de su relación: el encuentro entre culturas”<sup>630</sup>.

El uso de tal espacio está reservado para la celebración de todo tipo de actos, incluidos los ceremoniales. Más que una exhibición se trata de un espacio funcional dentro del museo “donde la gente se reúna, discuta, debata, así como celebre”. Festividades como el día de *Matariki*, ceremonias como los *powhiri* o el recibimiento de restos humanos provenientes de museos de ultramar, conciertos o incluso presentaciones cinematográficas.

---

<sup>629</sup> De hecho, para evitar la interferencia con la organización político-territorial de las tribus maoríes de la zona, antes de su construcción hubo consultas con las dos tribus que ocupan Wellington, *Ngāti Toa Rangatira* y *Te Ati Awa*, que finalmente dieron su consentimiento.

<sup>630</sup> MNZTPT, “Our building”, [En línea], última vez consultado 27/7/2015, url: <http://www.tepapa.govt.nz/AboutUs/Pages/Ourbuilding.aspx#waharoa> [La traducción es nuestra].



Imagen 43. “Te Marae” o la marae del siglo XXI en el Museo Te Papa. En el lugar central representa al ancestro Maui y sus hermanos capturando al sol. Obra realizada por el maestro tallador Cliff Whiting: “Quería que esta casa fuera un paso radical hacia delante (un nuevo estilo para un nuevo milenio) construida sobre el pasado”, [Traducción nuestra sobre panel expositivo “Te Hono ki Hawaiki”]. Foto: Manuel Burón.

La *marae* del Te Papa ha pasado a ser un espacio institucional con gran presencia pública, que visibiliza la cultura maorí y se sirve de ella para legitimar todo tipo de discursos. Ha jugado un papel fundamental a la hora de hacer suyo ese dogma de la ‘nueva museología’ que fue convertir el museo en un fórum. Dicha *marae* no solo agruparía así a todas las tribus maoríes de Nueva Zelanda, sino a toda la nación y a todas las culturas del mundo. El recientemente nombrado *Kaihautū* (líder maorí) del museo, el doctor Arapata Hakiwai unía directamente las funciones de la nueva *marae* con el actual afán museológico de convertir al museo en un fórum, vertiendo a su vez ciertas dudas sobre el mismo

“El Te Papa es visto como un lugar de pertenencia, un *Tūrangawaewae*. Que eso sea participar en un fórum, ya no lo sé. Pero sin duda el uso de la *marae* como un lugar para que comparezcan todas las culturas sí ha sido aceptado. Supongo que el concepto de un museo como fórum donde todo tipo de cuestiones sean debatidas en una *marae* ha de tener una gran resonancia, pero ¿están los maoríes al tanto de que el Te Papa es realmente un fórum para la

nación? No creo que hayamos hecho mucho al respecto para convertir al Te Papa en un fórum, y es algo que he procurado subrayar recientemente como algo a mejorar”<sup>631</sup>.

Otro espacio sumamente importante del complejo expositivo maorí en el Te Papa es el dedicado a la exhibición rotativa de cada una de las *iwi* neozelandesas, la “Iwi Gallery”. Según el informe oficial anual del museo dicha galería, “fue establecida para liderar el desarrollo de una activa participación con las *iwi*, y es la demostración más visible de la participación de las tribus en el Te Papa, y una importante expresión del principio de *mana taonga*, que rige al Te Papa”<sup>632</sup>. Si la sala *Mana Whenua* era un ejemplo de museología colaborativa con las ‘comunidades fuente’ desde un punto de vista pantribalista, la *Iwi Gallery* implica una práctica museística realizada a través de heterogéneas exhibiciones colaborativas con cada una de las tribus maoríes existentes en Nueva Zelanda. Pues si la estructura organizativa y expositiva del Te Papa es cuidadosa a la hora de representar unas equiparables esferas culturales indígena y no indígena, también lo es, dentro del mundo maorí, a la hora de moverse salomónicamente entre visiones tribales y pantribalistas (una tensión fundamental en la historia contemporánea de los maoríes, como explicamos anteriormente).

En dicho espacio cada tribu puede presentarse como una unidad cultural y territorial autónoma, subrayar sus aspectos más característicos o recordar sus linajes a través de sus objetos más preciados<sup>633</sup>. Además, durante la duración de la exposición cada *iwi* es considerada *residente* en el Te Papa, lo que lleva a que el museo adquiera temporalmente los rasgos culturales propios de la tribu. Privilegios como el uso del *paepae* (banco del orador) y la prevalencia de sus protocolos en la *marae*; el papel de anfitrión en los eventos

---

<sup>631</sup> “So I suppose in that sense Te Papa is seen as a place of belonging, a *Tūrangawaewae*. Whether that’s attend to a forum I am not quite sure?! But certainly it’s the use of the Marae as a place for all peoples to stand, certainly that’s embraced. So I suppose the concept of a forum where issues are debated on the *Marae* I suppose it has resonance, but it’s just whether Maori actually actively know and are aware that Te Papa is actually a forum for the nation?! I don’t think we have done a lot with respect to Te Papa as a forum and it’s something we have highlighted in recent times about we need to do a lot more.”, Entrevista a Arapata Hakiwai, 4/6/2009, [La traducción es nuestra].

<sup>632</sup> MNZTPT, *Museum of New Zealand Te papa Annual Report 2002/2003*, Wellington, 2003, p. 21.

<sup>633</sup> Hasta el momento de realizar esta investigación seis tribus habían organizado sus exposiciones: *Te Ātiawa* (febrero 1998 – agosto 1999); *Te Aupouri Iwi: People of Smoke and Flame* (agosto 1999 - octubre 2001); *Tūhoe: Children of the Mist* (noviembre 2001 – noviembre 2003); *Te Awa Tupua: The Whanganui Iwi* (noviembre 2003 – mayo 2006); *Mō Tātou: The Ngāi Tahu Whānui Exhibition* (julio 2006 – agosto 2009); y *Tai timu, tai pari, Tainui: Journey of a people* (septiembre 2011 – marzo 2014).

celebrados en el recinto; oportunidades económicas, como la contratación de dos *kaumātua* (anciano) de la tribu para asistir al museo, son adquiridos temporalmente por la *iwi* en exhibición<sup>634</sup>. Así, se tiende a evitar posiciones que puedan favorecer las visiones de las tribus más influyentes o numerosas. Al permitir que cada uno de los grupos de filiación maoríes tenga su espacio y su tiempo expositivos se asegura un completo acercamiento entre la institución museística y el pueblo maorí.

En el momento de realizar esta investigación se celebraba en el Te Papa la exhibición del pueblo de Tainui, un buen ejemplo para mostrar el interés de las *iwi* en definirse individualmente dentro del mapa cultural neozelandés. Así era descrita por Rhonda Paku,

“Esto es la *Iwi Gallery*, y este *taonga* que ves aquí en medio es el *Uenuku*, objeto muy muy significativo y simbólico que pertenece a la gente de los Tainui<sup>635</sup>, es un préstamo del museo [*Te Awamutu Museum*]. Ellos nos lo han prestado para esta exhibición y a menudo la gente de Tainui viene aquí a depositar hojas verdes. Es una pieza realmente antigua y algunos arqueólogos especulan con la posibilidad de que se trate de un objeto previo al contacto con los europeos. Los Tainui afirman que vinieron aquí en una *waka* [canoa] llamada ‘Uenuku’, imbuida del espíritu de Uenuku que era un antiguo ancestro, pero también era el arcoíris. Así que cada tribu tiene su propio modo de contar su historia, lo que ves aquí es completamente diferente, a una distancia enorme, de cómo otras *iwi* exhibirían sus propios tesoros”<sup>636</sup>.

---

<sup>634</sup> SCIASCIA, Ana, *Iwi exhibitions at Te Papa: a Ngāi Tahu perspective*, Master Thesis, Victoria University of Wellington, 2011, p. 19

<sup>635</sup> Estrictamente los Tainui no son una *iwi* sino una confederación de éstas, denominada como *waka* (canoa, pues se supone que viajaron juntos desde el mítico reino de Hawaiki) que incluye a los Hauraki, Ngāti Maniapoto, Ngāti Raukawa y Waikato, en el centro de la Isla Norte de Nueva Zelanda.

<sup>636</sup> “This is the Iwi Gallery, quite often if you come in here, this *taonga* right here in the middle, this *Uenuku* this is a very very significant and symbolic *taonga* that belongs to the Tainui People. So they’ve loan us for this exhibition and quite often the people from Tainui come here to put green leaves, it’s a very very old piece and some archaeologists have speculations that is from precontact times, potentially. The Tainui People said that they came over here, on the Tainui *waka*, and is call Uenuku in they said that it has been imbued the spirit of Uenuku, and Uenuku was an ancient ancestor, the Tainui People, but also Uenuku is the rainbow. So every tribe has their own way telling the story, this is completely different and an enormous departure from the way that other *iwi* has displayed their treasures”. Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012. [La traducción es nuestra].



Imagen 44. Espectacular entrada a la exposición temporal “Tai timu, tai pari, Tainui. Journey of a people” celebrada entre el 3/9/2011 y el 2/3/2014. Nótese la notable combinación de técnicas expositivas: juegos de luces, paneles expositivos, objetos y audiovisuales, que provocan una museología a medio camino entre el entretenimiento y la espiritualidad. Foto: Manuel Burón.

El caso de *Uenuku* explicita muy bien los intereses de la “Iwi Gallery”, pues se trata de un *taonga* con unas connotaciones profundamente tribales. El prestigio o *mana* de tal objeto viene dado por el propio *mana* de la tribu, que en este caso es muy alto, al tratarse de un grupo maorí especialmente activo políticamente, responsable del movimiento pantribal denominado como “Māori King Movement”. El nivel del *mana* esta correlacionado con el nivel de *tapu* que el propio objeto posee, y por tanto —y siempre según las directrices culturales maoríes— tal objeto ha de ser manipulado y gestionado por la propia tribu a la que está asociada. Es por ello que desde el punto de vista de la museología maorí el medio culturalmente más apropiado de exhibir y presentar dicho *taonga* sería en un contexto expositivo tribal, como el que proporciona la *Iwi Gallery* (véase imagen 44).



“En la exhibición de los Tainui ellos proporcionaron al director del proyecto, ellos proporcionaron los expertos curadores, ellos proporcionan las historias, y nuestro trabajo es trabajar con ellos para apoyar las historias que quieren contar, y encontrarles aquellos objetos en nuestras colecciones que puedan ayudar a contar la historia. Algunos de los objetos provienen de nuestras colecciones, y otros proceden de otros museos. Sus historias permanecen así en nuestro museo a lo largo de dos años y medio [...] Los ancianos [de cada tribu] vienen y se instalan aquí con nosotros. Nosotros proporcionamos el alojamiento, es parte de nuestra responsabilidad de acuerdo con la exhibición, y ellos proporcionan toda la experiencia cultural, la interpretación cultural, es lo que hacen, y también proporcionan el apoyo espiritual. Es así cómo trabajamos con las *iwi* para ayudarles a contar las historias, y a reconectar con sus tesoros [...] Ellos aprenden todo sobre los diferentes *taonga* tribales que tenemos aquí o que se encuentran en otros museos. Así es cómo esperamos reconectar a través de la exhibición, con los objetos a lo largo de toda Nueva Zelanda y, a veces, de todo el mundo. Así es como comienza el viaje de descubrimiento”<sup>637</sup>.

Cada tribu por tanto parece representarse a sí misma en la nueva palestra museística neozelandesa. Dejando conscientemente atrás tiempos en que la presencia maorí del Museo Nacional se reducía a su condición de objeto museístico. La museología comunitaria aquí se despliega en base a una estrategia colaborativa entre el personal museístico y los representantes de las diferentes *iwi*. Lo cual sin duda ha favorecido que la población maorí se sienta identificada en el museo nacional, un museo que a su vez ahora está legitimado, en su condición de foro, para hablar en nombre de la nación.

---

<sup>637</sup> “That’s Tainui exhibition, they provide the project manager, they provide the curatorial experts, they provide the stories, and our job is to work with them to support the stories they want to tell, and find the items across the collections to help to told the story. So some of the collections items are from our collection, and some are from other museums. Their stories stay up for two and half years [...] the elders come and stay here with us at Te Papa, so they move here over there all over the country, in the [inaudible] we provide the accommodation, is part of our responsibility in commitment to the exhibition, and they provide all of the cultural expertise, of the cultural interpretation, they do it, and they also provide spiritual support, cultural support to Te Papa during the time of the exhibition. One way of we work with *iwi* to helping tell the stories, and to reconnect with the treasures [...] They learn everything about the *taonga* from the tribe that is here and in all the other museums, so we hope to reconnect with this exhibition, with collection items through all New Zealand and sometimes overseas. So its start the journey for to discovery...”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción es nuestra].

Por último, existen a lo largo de todo el museo diferentes espacios pedagógicos dirigidos a niños o a personas interesadas en explorar y ampliar conocimientos acerca del contenido expositivo del museo. Dentro de la zona maorí se encuentra “Te Huka ā Tai”, definida como un “espacio para *tamariki* (niños) que celebra *te eo Māori* (el mundo maorí)”. Un espacio conducido por diferentes *iwi* donde sumergirse en la educación indígena de Nueva Zelanda, aprender a tejer, a tocar instrumentos musicales, jugar, etc.<sup>638</sup>

### 3.3.2. *Tangata Tiriti* / gente del tratado

Tangata tiriti refers to those who belong to the land by right of the Treaty of Waitangi.

Te Papa's concept<sup>639</sup>

El hemisferio cultural del museo dedicado a los *tangata tiriti* presenta un esquema completamente diferente al de su contraparte maorí. Si en éste último se analizaba la esfera cultural maorí como una entidad autónoma con ninguna interacción con otras culturas y dotada de una identidad sustantiva; en el caso del espacio de la “gente del tratado” pasamos al terreno del multiculturalismo, donde diferentes culturas e identidades (entre ellas, de nuevo también los maoríes) conviven conjuntamente para formar la sociedad neozelandesa. En otras palabras, el enfoque cultural varía desde el monismo cultural de la sección maorí al pluralismo de la *Pakeha*, y en conjunto se refleja el complejo encaje de la nación neozelandesa dentro del molde bicultural.

Cinco exhibiciones tratan de dar cuenta de la mezcla étnica y complejidad de todas aquellas gentes que poblaron las islas posteriormente a la firma de Waitangi. El hilo central que las une está marcado tanto por historias de migraciones y viajes interoceánicos primero, como por el de la veloz modernización que, en unas décadas, cambiaría a Nueva

---

<sup>638</sup> Según una leyenda maorí *Te Huka ā Tai* se refiere a una de las dos piedras mágicas devueltas por Tāne en su búsqueda de las tres cestas del conocimiento. La piedra blanca, *Te Huka ā Tai*, fue depositada en la boca de un aprendiz, lo que significó la disposición del estudiante para absorber el conocimiento.

<sup>639</sup> MNZTPT, *Te Pūrongo ā Tau / Annual Report 2013 / 2014*, Te Manatū Taonga Ministry for Culture & Heritage, Wellington, 2012, p. 12.



Zelanda de ser un territorio ignoto para el mundo a ser uno de los estados sociales más avanzados.

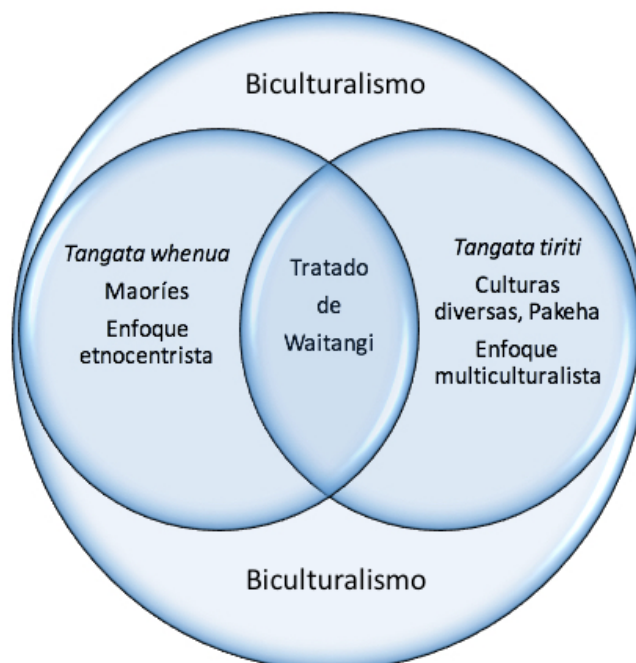


Figura 8. Esquema gráfico que representa el complejo encaje bicultural en Nueva Zelanda tal como aparece representado espacial y conceptualmente en el *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*. Elaboración propia.

La exhibición denominada “Passports” (1998 - ) aborda el primer aspecto: las diferentes rutas, viajes e historias que condujeron a determinados grupos de población a recalar en Nueva Zelanda en busca de una vida mejor. Según el propio museo

“*Passports* explora y celebra las remarcables historias de las gentes que migraron a Nueva Zelanda. Centrándose en todas las demás nacionalidades no maoríes, esta exhibición presenta los objetos y las ideas que los migrantes trajeron con ellos y examina la manera en que se ajustaron al nuevo país [...] Interactiva y provocadora de reflexiones, *Passports* es un catalizador para que los neozelandeses entiendan cómo aspectos de su carácter nacional pueden ser atribuidos, en parte, a las culturas de los inmigrantes que han recalado en este país”<sup>640</sup>.

<sup>640</sup> MNZTPT, “Passports. Uruwhenua”, [En línea], última vez consultado 24/6/2016. url: <http://www.tepapa.govt.nz/WhatsOn/exhibitions/Pages/Passports.aspx> [La traducción es nuestra].

Diferentes objetos, audios e imágenes dan cuenta de las experiencias y desafíos que tuvieron que afrontar aquellos migrantes que cruzaron varios océanos para pasar a formar parte de la nación neozelandesa. Un aspecto nada desechable de la identidad *Pakeha*, cuya llegada al país se remonta siempre a no más de unas pocas generaciones, y cuyas raíces genealógicas —irónicamente al igual que sucede con los maoríes— siempre se hallan en un barco. De tal manera que una gran parte de los visitantes nacionales que a dicha exposición acudan, habrán de empatizar fácilmente con la experiencia de dejar para siempre el continente europeo para empezar una vida al otro lado del mundo; pues, remontándose unas pocas generaciones atrás, siempre tendrán un antepasado que tomó dicha decisión, cambiando el destino de toda una línea de descendencia que formará ya parte de la nación neozelandesa.



Imagen 45. “Medical mayhem”, circa 1880, Dakin Brothers (GH003139). Exposición del maletín de un cirujano de barco y de una medida de ron, algunos de los objetos que se pueden admirar en la exposición “Passports” del Te Papa. La importancia de las migraciones de ultramar, especialmente desde Inglaterra, es notable en la historia de las islas. Foto: Manuel Burón.

Aunque quede diluido bajo la perspectiva de las migraciones, no ha de pasarnos desapercibido que tal espacio expositivo es el que se ocupa del componente inglés en la historia y la nación neozelandesa, siendo prueba de su reciente retroceso (un ejemplo preclaro: no existen ya sino unas pocas veladas alusiones al Capitán Cook). Es aquí donde podemos comprobar la manera en que el proceso de desarraigo hacia Inglaterra, ha provocado que los símbolos e historias antes representativos de las islas hayan sido relegados a un lugar secundario, no ya tanto como actos fundacionales sino como meros capítulos —y no definitorios— del alma neozelandesa.

Dentro de la exposición permanente “Passports” se incluye el espacio denominado como “Community Gallery”, encargado de ofrecer la historia de aquellas diversas minorías étnicas y políticas que forman Nueva Zelanda. Se persigue aquí uno de los parámetros fundacionales del museo “tomar en consideración toda la diversidad étnica y cultural de la gente de Nueva Zelanda, y las contribuciones que han realizado en la construcción de la vida cultura neozelandesa y en el tejido de su sociedad... y proporcionar los medios para cada una de dichas culturas contribuya de manera decisiva al museo”<sup>641</sup>. Seis grupos diferentes han protagonizado tal espacio desde la inauguración del nuevo museo: chinos, holandeses, indios, italianos, escoceses y —en el momento de realización de esta investigación— se encontraba en exposición la exhibición denominada como “The mixing room: Stories from Young refugees in New Zealand” (2010-2013). Dicho espacio se centra en el fenómeno de los refugiados, principalmente jóvenes, que llegaron a Nueva Zelanda provenientes de diversas partes del mundo. La muestra analiza el concepto de refugiado y narra diferentes historias individuales, referidas tanto a los países de origen (principalmente países africanos) como a su llegada y reacomodo en las islas. Realizada con una museografía en exclusiva digital y audiovisual —esto es, sin cultura material— se prima la interactividad y la participación del espectador. Una visión humanitaria y acogedora de Nueva Zelanda, que une así a sus exhibiciones comunitarias una más de carácter político y transnacional que busca una respuesta social y comprometida en el público. Dicha sala también fue organizada con la colaboración de jóvenes refugiados, a través de películas, obras de arte y performances, buscando de nuevo subrayar la museología participativa y comunitaria tan presente en el museo.

---

<sup>641</sup> New Zealand Government, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act 1992*, op. cit., s. 8 (a) y 8 (b). [La traducción es nuestra].



Imagen 46. Canoa “Vaka Tauhunu” de autor desconocido, que inaugura la exposición “Tangata Le o Moana”. Es una de las tres canoas de su tipo proveniente de las Islas Cook que sobreviven en museos de todo el mundo. Adquirida en 1907. CC BY-NC-ND licence. Te Papa (FE010421).

Parte consustancial del lienzo cultural neozelandés celebrado en el Te Papa es conformado por los pueblos del Pacífico. Los materiales y colecciones sobre culturas polinesias fueron una constante ineludible en los museos neozelandeses. Los estudios de personajes como Sir Peter Buck o en general la *Journal of Polynesian Society* fueron fundamentales para el desarrollo de una antropología del Pacífico y para el Pacífico. Su comparación, análisis y exhibición permitieron una mejor comprensión del origen, desarrollo y los puntos de contacto entre las dispersas civilizaciones de los mares del sur. Como veremos, al igual que sucedía en el caso de los maoríes, la tradición antropológica sobre los materiales polinesios ha sido en parte subvertida en el nuevo museo. Inaugurada en el 2007, “Tangata O Le Moana: The story of Pacific people in New Zealand” es la primera de las dos exposiciones permanentes que se ocupan de las culturas polinesias en el Te Papa. *Tangata o le Moana* significa en maorí “gente del mar” y hace referencia al contacto progresivo que se ha tenido en las islas con otros habitantes del océano desde tiempo inmemorial. Tal exposición venía a sustituir a la anterior “Mana Pasifika” —más centrada en aspectos antropológicos— y suponía, según sus autores, “un cambio de dirección en la interpretación y exhibición de las colecciones de las culturas del Pacífico en el museo”<sup>642</sup>. Tal cambio de dirección venía dado precisamente hacia la inclusión multicultural, en base a dejar atrás el enfoque etnológico dado a las colecciones en décadas anteriores,

<sup>642</sup> MALLON, Sean, Māhina-Tuai, Kolokesa y SALESA, Damon (Eds.), *Tangata o Le Moana: New Zealand and the people of the Pacific*, Te Papa Press, Wellington, 2007, p. 11.

“Históricamente, la razón para la presencia de las colecciones de pueblos del Pacífico en el museo nacional de Nueva Zelanda fue su condición de extraño o extranjero: eran algo exótico. A finales del siglo XIX, las colecciones del Pacífico fueron inicialmente reunidas en proyectos de etnología, para ilustrar y dar forma a estudios comparativos entre culturas. Hoy, ese énfasis ha cambiado, y es la proximidad de los pueblos del Pacífico y sus relaciones a largo plazo con Nueva Zelanda lo que explica el continuo desarrollo de las colecciones de los pueblos del Pacífico. Hoy, las culturas del Pacífico no serán ya más ejemplos de exotismo sino vecinos, amigos, cónyuges, familiares, compañeros de equipo o de trabajo de los neozelandeses: ellos *son* neozelandeses”<sup>643</sup>.

Paradójicamente, tal exhibición de las culturas polinésicas en base a la proximidad y pertenencia social y cultural de Nueva Zelanda ha derivado en un alejamiento museográfico frente a los maoríes. El vasto mundo Pacífico, cuya historia y evolución global solo había parecido definirse desde un gran esfuerzo de síntesis, se fragmentaba ahora de nuevo mediante su inclusión en el caleidoscopio multiculturalista de los *Pakeha*. Las culturas polinésicas, antes hermanas de los maoríes, historias paralelas de un tronco cultural original y común, permanecen subsumidas bajo el *melting pot* de la sociedad neozelandesa y ante la situación de privilegio de los maoríes en el esquema museológico del Te Papa.

Este nuevo enfoque proyectado hacia fijianos, samoanos o habitantes de las islas Cook, venía dado ya no sólo por el creciente número de inmigrantes de dichos países de orígenes en Nueva Zelanda, sino también en base a la condición de ex potencia colonial que el país kiwi posee en la zona. En tal exposición se aprecia un enfoque más histórico y menos antropológico que en su sucesora, el visitante es conducido cronológicamente a través de diversos ejes históricos y temáticos. El primero centrado en las antigüedad y continuidad

---

<sup>643</sup> “Historically, the rationale for the presence of the Pacific Cultures collections in New Zealand’s national museum was their foreignness: the fact that they were exotic. In the late nineteenth century, the Pacific collections were initially gathered for projects of ethnology, to illustrate and inform comparative studies of cultures. Today, this emphasis has changed and it is the cultural proximity of Pacific peoples and their long-standing relationships with New Zealand that explain the continued development of the Pacific Cultures collections. Today, Pacific peoples are not so much examples of the exotic as neighbours, friends, spouses, extended family members, teammates and workmates of New Zealanders; they *are* New Zealanders”, *Ibidem*, p. 11. [La traducción es nuestra, la cursiva es original]

de la cultura polinesia, a través de objetos tan sorprendentes como la *vaka* o canoa de las Islas Cook que inaugura la muestra, mezclada —en ese acronismo tan del gusto del Te Papa— con obras contemporáneas como la vaca realizada por el artista Michel Tuffery con conservas de carne (*Pisupo lua afe*). El segundo segmento se centra en la evolución de las relaciones entre Nueva Zelanda desde la llegada del capitán Cook hasta principios del siglo XX. Se incluye también la polémica cuestión de la tutela colonial que Nueva Zelanda ejercería sobre territorios como Samoa durante buena parte del siglo XX, explicitada en objetos como la fina esterilla con que la familia Tamasese obsequió a la Primer Ministro neozelandesa, Helen Clark, en respuesta a las disculpas oficiales por las injusticias cometidas durante dicho periodo. Finalmente, la exposición aborda las identidades de migrantes polinesios que hoy viven en Nueva Zelanda. Una galería de “retratos vivientes” proyecta historias de vida sobre las siempre difíciles experiencias de los migrantes que consiguieron recalar en Nueva Zelanda, para finalmente abordar las contribuciones que dichos pueblos han legado a la sociedad y cultura neozelandesa, a través de campos tan diversos como el deporte, el arte o la política.

“PlaNet Pasifika” es otro de los espacios de “descubrimiento” o interactivos, donde descubrir y explorar lo visitado en las galerías del museo. “Pasifika” es el término institucionalizado en Nueva Zelanda con el cual se “describe a aquella gente viviendo en Nueva Zelanda que han migrado desde las Islas del Pacífico o que se identifican con las Islas del Pacífico debido a sus ancestros o a su patrimonio”<sup>644</sup>. Su contenido hace hincapié en la “diversidad de la expresión y la creatividad entre las gentes de las naciones del Pacífico” a través de aquellos aspectos culturales más conocidos y difundidos de las culturas de los mares del sur: los adornos florales como el *lei* hawaiano, el tatuaje samoano, el *tīvaevae* o textil de las mujeres de las islas Cook, el *tapa* o tela de corteza de Tonga o Samoa, etc.

Otra de las exposiciones permanentes que se ocupa de la cultura *Pakeha* del país es la denominada “Slice of Heaven: 20th Century Aotearoa” (“Una porción de Paraíso:

---

<sup>644</sup> “Pasifika people is a term used by the Ministry of Education to describe people living in New Zealand who have migrated from the Pacific Islands or who identify with the Pacific Islands because of ancestry or heritage, vary considerably (eg Pacific Island, Pacific Nations person, Polynesian, Pacific Islander, etc.). “Pasifika peoples” is used to differentiate with other people who view themselves as being Pacific based on New Zealand being a country in the Pacific region”. Ministry of Education, *Curriculum stocktake Report to Minister of Education, September 2002*, (2002). “Curriculum Stocktake Report to Minister of Education.”, Wellington, September 2002, p. 4. [La traducción es nuestra].

Aotearoa en el siglo XX”). En esta sala el enfoque culturalista general de la planta parece dejar lugar al historizante. El discurso expositivo se apoya en la exhibición de diferentes objetos, fotografías o películas, formando auténticos dioramas característicos de época, una “mirada caleidoscópica sobre la vida neozelandesa del pasado siglo”, tal como explica el propio museo. Su contenido aborda en base a un eje cronológico la historia de las islas en el último siglo, especialmente centrada en los dramáticos cambios que hubo de abordar el joven país. Acontecimientos que han sido hitos en el desarrollo de la historia e identidad neozelandeses, agrupados en cuatro porciones museográficas: la construcción del estado de bienestar (“Altered States”), las dos guerras mundiales y las relaciones internacionales (“Mother Country”), los potentes movimientos sociales (“Us and Them”) y la historia de resistencia y renacimiento maorí (“Māori in the 20th century: Okearuroatia! Fight like a shark!”).

“Slice of Heaven” es especialmente interesante ya que, más allá de cubrir la historia reciente del país, surge como respuesta a una de las fallas más notables del proyecto expositivo del *Te Papa*. El museo fue ideado como un espacio dividido en dos esferas culturales dadas, y en ese sistema de conjuntos cerrados los diferentes grupos parecían no compartir nunca un mismo universo temporal. Y eso significaba, directamente, una ficción expositiva. La propia historia —esto es, la interacción en el tiempo y en el espacio entre diferentes grupos humanos— parecía completamente ausente del museo, subsumida en una presentación acrónica y esencial de las culturas. ¿Dónde estaban las historias de enfrentamiento o colaboración entre Pakeha y maoríes? ¿Acaso no habían interactuado las tribus con los diferentes europeos, habiendo conformado una de las más formidables historias de resistencia en el Pacífico? ¿Acaso los maoríes no habían abrazado con un fervor y precocidad el comercio y la tecnología europeas? ¿Dónde se encontraban aquellos productos que surgieron de la mezcla cultural?, ¿relegados al espacio indefinido de lo que no se puede clasificar como indígena o no indígena? Tal como explica su principal curadora Kirstie Ross,

“*Slice of Heaven* fue la primera galería de historia social bicultural en ser desarrollada en el Te Papa desde su inauguración en febrero de 1998. Por aquel tiempo, la historia exhibida en el museo estaba organizada en galerías de acuerdo a dos categorías: *tangata whenua* (“gente de la tierra, por derecho de primer descubrimiento”) y *tangata te tiriti* (“gente del Tratado, por derecho

del Tratado de Waitangi”). Aunque vivían en la misma tierra, los dos pueblos neozelandeses —Māori y Pākehā (neozelandeses europeos)— no eran presentados como ocupantes del mismo mundo temporal. En ningún lugar en el museo se presentaba la historia como algo compartido por maoríes y por *Pākehā*. Este descuido era algo irónico para una institución tan claramente arrebatada del pasado colonial neozelandés y de la superación de las “relaciones de raza”.

Una solución parcial a esta división, propuesta por el equipo de programación de exposiciones del museo, fue precisamente desarrollar esta exhibición sobre el siglo veinte<sup>645</sup>.

La propia exposición “Slice of Heaven” venía a desentrañar, parcialmente, las carencias epistemológicas resultantes de la toma de partido biculturalista del Te Papa; y nos permite introducir así una de las primeras conclusiones críticas derivadas de su estructura expositiva: su posicionamiento en un culturalismo extremo impide cualquier ápice de convergencia histórica, más allá de la firma del Tratado, como veremos en el siguiente apartado.

Con ello concluye la exhibición dedicada a Nueva Zelanda, a su diversa sociedad y a su reciente historia. Donde se pretende dar cabida expositiva a todas las minorías, subrayando la idea del viaje, la idea de un territorio primeramente maorí, pero también acogedor refugio de sucesivos contingentes de población foránea.

### 3.3.3. Signs of a Nation / *Ngā Tohu Kotahitanga*

“Some recent writers come very close to telling us that there is only one Treaty, and the Tribunal is its Prophet”.

James Belich<sup>646</sup>.

---

<sup>645</sup> ROSS, Kirstie, “Slice of Heaven: 20th Century Aotearoa: Biculturalism and Social History at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa”, en *Aboriginal Policy Studies*, vol. 2, n. 2, 2013, pp. 115 – 127. [La traducción es nuestra]

<sup>646</sup> BELICH, James, *Making Peoples*, *op. cit.*, p. 195.



Situada entre ambos espacios, bisagra de unión entre ambas esferas culturales, se encuentra el espacio más potente desde el punto de vista simbólico, la exposición que celebra el alumbramiento de la nación neozelandesa en base a la firma de su documento fundacional. El título de la misma, de nuevo estrictamente bilingüe, hace una doble referencia tanto al aspecto legal del documento, activo todavía a través del Tribunal de Waitangi, como a su importancia simbólica (*sign* referido en inglés tanto a “símbolo” como a “firma”, y *tohu kotahitanga* significando lo mismo: símbolos de una acción colectiva o solidaridad).



Imagen 47. Imagen del hall principal del museo Te Papa. Al frente, la reproducción gigante del Tratado de Waitangi. A la izquierda de la fotografía la exposición “Mana Whenua” da entrada a la sección maorí. A la derecha, la exposición “Passports” hace lo propio con el grupo multicultural denominado como *Pakeha*. El curador Karl Johnstone explicaba así el biculturalismo: “Tenemos los Tangata Whenua, y al otro lado, si usted quiere, está el pasaporte legal, aquella gente que ahora vive en Nueva Zelanda por virtud del Tratado de Waitangi” (véase página 256) Foto: Manuel Burón.

Ante la falta de objetos relacionados con la firma del Tratado y la ausencia del original, que se halla depositado en el Archivo Nacional, se ha recurrido a una arquitectura altamente simbólica y una reconstrucción monumental para la difícil tarea de exhibir un texto. Una réplica de ocho metros del viejo y roído Tratado de Waitangi (*The glass treaty*) preside la exposición y el Hall principal de la tercera planta del Museo Nacional. A su

lado, y como primer despliegue de la nación bicultural, las transcripciones de las dos traducciones de los artículos contractuales flanquean al texto. A sus pies, una instalación compuesta por numerosos postes sonoros interactivos presentan diferentes opiniones, dudas y aspectos sobre el tratado y sus interpretaciones. El afán de neutralidad es aquí notorio. El visitante es así impelido a reflexionar y a indagar sobre las diferentes controversias que han acompañado a la larga vida simbólica y legal del Tratado. En palabras del museo “en esta exposición, descubrirás cómo el Tratado ha informado las relaciones entre los pueblos de esta nación”<sup>647</sup>.

Su dramatismo y solemnidad, en contraste con la vivacidad del resto del museo, lo convierten casi en un espacio monumental, profundamente político, sobre el que se pueden proyectar diversas lecturas (véase imagen 48). Primero, la labor curatorial tiene especial cuidado en mediar entre la importancia simbólica y legal del Tratado para Nueva Zelanda, y la polémica inacabable fruto de la debilidad y lo controvertible del mismo (las numerosas versiones, la tendenciosa inexactitud de sus traducciones, las dudosas condiciones en las que se alentó su firma, etc.). Es precisamente en la continua hermenéutica resultante de las versiones, opiniones y polémicas donde parece residir el espíritu del Tratado. No se trata tanto de estudiar las condiciones objetivas en que se firmó el tratado o en examinar su exacta significación, sino en tratar de establecer lo que fue el espíritu del mismo, esto es, avivar su condición de objeto (o símbolo) propiciatorio para una nación neozelandesa fundada en el acuerdo entre dos culturas<sup>648</sup>. El marco que otorga el Tratado (reflejo del marco que otorga a su vez el museo) es precisamente ese espacio de constante negociación donde se ha fundamentado y se ha de fundamentar la nación neozelandesa.

Pero su afán de conciliación y neutralidad, en base a presentar los documentos y diversas opiniones sobre las que el visitante ha de construir su propia reflexión, no evita que se

---

<sup>647</sup> MNZTPT, “Treaty of Waitangi: Signs of a nation, Te Tiriti o Waitangi: Ngā tohu kotahitanga”, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <https://www.tepapa.govt.nz/visit/venues/spaces/treaty-waitangi-signs-nation> [La traducción es nuestra]

<sup>648</sup> La propia Reina Madre Isabel II afirmaría, en 1990 en la conmemoración de la firma del tratado: “Today we are strong enough and honest enough to learn lessons of the last 150 years and to admit that the Treaty as been imperfectly observed. I look upon it as a legacy of promise”. Citado en New Zealand Parliament, “Motions – Congratulatory Message – Birth of His Royal Highness Prince George of Cambridge”, NZ Parliament, vol. 692, 2013, p. 1, 2015, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: [https://www.parliament.nz/en/pb/hansard-debates/rhr/document/50HansD\\_20130730\\_00000012/motions-congratulatory-message-birth-of-his-royal-highness](https://www.parliament.nz/en/pb/hansard-debates/rhr/document/50HansD_20130730_00000012/motions-congratulatory-message-birth-of-his-royal-highness)

derive de ella una toma de postura, que en el fondo es profundamente antropológica. La historia de ambigüedades, malentendidos y la existencia decisiva de dos traducciones no solo no coincidentes sino, en ciertos puntos, decisivamente antagónicas, aparece aquí como una exhibida prueba concluyente de la imposibilidad de un entendimiento ajeno a cada esfera cultural. La exhibición del tratado, desplegado en dos traducciones irreconciliables —en definitiva, la imposibilidad de traducción— legitima la política bicultural como la única posible a la hora de gestionar la realidad cultural neozelandesa.

Nada, salvo el pacto entre las mismas, puede sobreponerse o inmiscuirse entre las diferentes culturas. De la misma manera, el nuevo Museo Nacional no podrá superponerse ya más, enmascarado en un discurso científico, sobre los diferentes grupos culturales que habitan el país. El museo actúa como Waitangi, asegurándose que el pacto permanezca inalterable, manteniendo la ecuanimidad y el equilibrio entre las diferentes culturas. Bajo la gran réplica del tratado se hallan las opiniones individuales emitidas por los diferentes postes sonoros, un espacio de opinión que el tratado auspicia. La imposibilidad de establecer una traducción exacta, no etnocéntrica, es superada a través de la existencia de un espacio de negociación. Es aquí (y solo aquí) donde el museo adquiere su condición de símbolo civil y adquiere su plena cualidad de fórum y de zona de contacto.

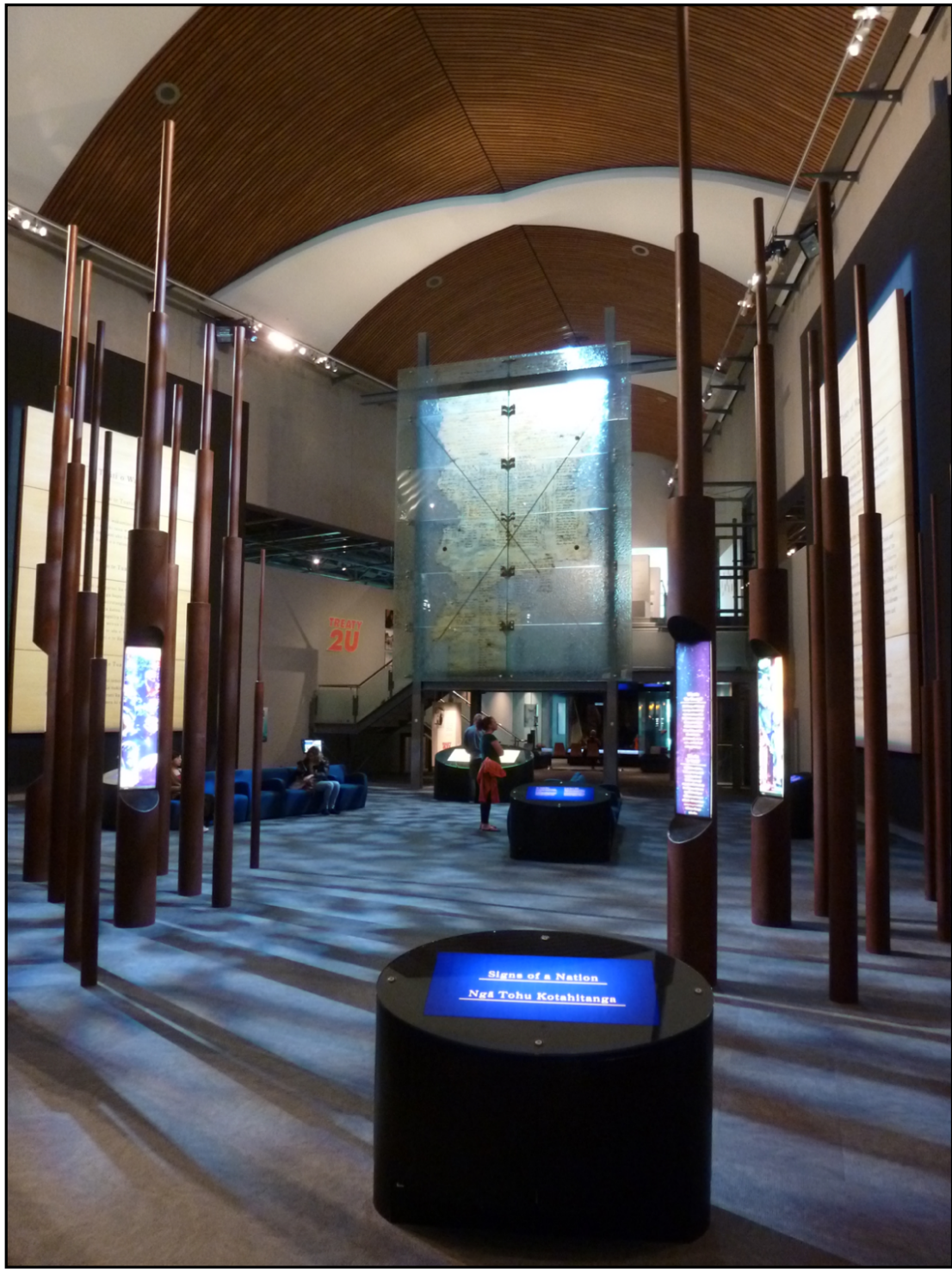


Imagen 48. Instalación permanente “Sign of a Nation. Ngā Tohu Kotahitanga”. El museo culmina aquí su esquema cultural de una nación dividida en dos esferas culturales dadas, solo atravesadas por la institución del Tratado de Waitangi. Una reproducción colosal del texto une los espacios dedicados a maoríes (*tangata whenua*) y Pakeha (*tangata tiriti*), con las correspondientes traducciones en ambos idiomas a un lado y otro. Rodeándola, multitud de postes sonoros presentan las diferentes caras del tratado. Foto: Manuel Burón.



### 3.3.- Otras comunidades y museos comunitarios en Nueva Zelanda

“Stories have to be told or they die.  
And if they die we can’t remember who we are  
Or why we’re here”

Leyenda que preside el *Hokianga Museum and Historical Society*

Una vez analizada la principal institución cultural y museística del país, cabría preguntarse si aquel gran centro llamado a negociar y a aunar democráticamente la política cultural y la representación simbólica del país, es capaz realmente de dar cabida a toda minoría y discurso cultural, reduciendo así al mínimo la existencia de museologías subalternas o contestatarias, o si, por el contrario, han surgido discursos que no se ven reflejados en él y que proyectan otras comunidades no aludidas, otras concepciones culturales o visiones de la historia a través de otros tipos de museo. Dicho de otra manera, el biculturalismo, en tanto política cultural oficial, ¿es aceptado y asumido en otros museos comunitarios, por las demás minorías y aún por los maoríes? Cabría pensar aquí que la existencia de pequeños museos comunitarios, entendidos estos como aquellos que han sido iniciativa de parte de la comunidad y que son gestionados por ella, surgen precisamente por la necesidad de presentar un discurso cultural, histórico o identitario contestatario o, al menos, paralelo, al que proyectan las instituciones nacionales o regionales. O, desde el otro lado, que las políticas de préstamos de objetos, de participación rotativa y decisiva de las *iwi* y de las diferentes minorías culturales en las exposiciones y la ayuda estratégica y asesoramiento a otros museos a través del *National Services Te Paerangi*, hayan fomentado la adopción del esquema bicultural o bien hayan cooptado o interiorizado otros discursos que son canalizados a través del Te Papa, y no a través de centros comunitarios.

Para la realización de este apartado y con el objetivo de mostrar una sucinta muestra de museología comunitaria neozelandesa, hemos analizado una pequeña pero significativa muestra de museos. De todo el material gráfico y documental, y de las horas de entrevistas a sus curadores, aquí solo daremos una breve reseña. Todos los museos aquí estudiados se encuentran en la Isla Norte, pues es la que tiene una mayor tradición de presencia maorí y es donde se encuentran las principales instituciones culturales. Hemos intentando

buscar ejemplos diversos de museología comunitaria, en sentido civil o, si se quiere, geográfico (museos de localidades, municipios o regiones) y en sentido étnico o religioso (otras minorías culturales dentro de Nueva Zelanda); y hemos atendido a la presencia y al cuidado de la cultura material maorí que es prácticamente omnipresente en los museos del país. Entre todos aquellos, debido a la falta de espacio y para no agrandar más la cuestión, solo ofreceremos una pequeña muestra de aquellos aspectos más significativos, pues a través este pequeño epílogo solo pretendemos mirar a las comunidades y bosquejar una posible réplica al discurso expositivo del Museo Nacional. Intentaremos responder así a preguntas como ¿es posible, como se pretende en el Te Papa, aunar en una institución a todos los discursos identitarios, regionales o incluso científicos? ¿O bien, toda institución, más allá de un mayor o menor grado de apertura y democratización y de negociación, ha de adoptar una posición identitaria o un relato cultural frente al que siempre surgirán tensiones? ¿Qué sucede con el patrimonio maorí que no se canaliza a través del Te Papa o a través de las tribus, que no sigue en definitiva la política de *mana taonga*? ¿Aceptarán otras minorías la posición de privilegio de los maoríes o, como se pudiera pensar, fortalecerán su discurso para que no sea simplemente subsumido en la difusa categoría de *Pakeha*? En los siguientes párrafos conoceremos otras minorías culturales que escapan al planteamiento biculturalista, museos regionales que intentan realzar y dar a conocer aquellas características que la hacen única; conoceremos comunidades de vecinos que construyen pequeños museos para proteger el patrimonio de su comunidad de una posible desaparición o que impiden así que éste sea enviado a las grandes ciudades; y conoceremos también iniciativas individuales para investigar y exponer la historia de una comunidad frente a las políticas oficiales.

El primer caso es un ejemplo preclaro del esfuerzo comunitario por evitar la destrucción de un patrimonio significativo para la comunidad. Paekakariki es una pequeña localidad en la costa oeste, estación de paso hacia el norte a unos pocos kilómetros de Wellington. El museo, un pequeño y antiguo edificio situado en plena plataforma de la vía de tren, fue inaugurado en 1995. “La primera razón de hacer este museo fue conservar el edificio [de la estación de tren]. El segundo, preservar la historia del distrito”<sup>649</sup>. Un grupo de la comunidad negoció con el ferrocarril el mantenerlo cuando la empresa decidió sustituir la parada es decir, cuando el pueblo dejó de tener una identidad asociada al ferrocarril.

---

<sup>649</sup> “The main reason to built this museum was, first, to conserve the building. Secondly, to preserve the history of the district”, Entrevista a David Johnson, 4/11/2012, [La traducción es nuestra].

“Somos una comunidad fuerte” afirma al describirlo uno de los miembros originarios del *trust* que lo gestiona<sup>650</sup>. Dicho comité está actualmente formado por siete personas (incluido un tesorero y una mujer maorí) y por diferentes voluntarios del distrito. Posee cuatro secciones, la originaria fue la que incluía los objetos de la antigua estación de ferrocarril. La segunda se ocupa de la historia de la comunidad desde su pasado precolonial maorí hasta la actualidad. Una parte importante es la que narra el episodio de la llegada de miles de marines estadounidenses a la comunidad durante la Segunda Guerra Mundial, pues la localidad fue punto de llegada y de acogida durante ese periodo. Y por último, la sección maorí encargada de narrar la historia de la *iwi Ngati Haumia*, que está involucrada en la gestión del museo. Posee numerosos *toanga* y un homenaje especial a la denominada como *Marines Maori Ma’*, una mujer maorí muy recordada que trabajó con especial ahínco para la comunidad, especialmente en el proceso de acogida de los soldados estadounidenses. En definitiva un museo de comunidad vecinal, muy parecido en su gestión y propósitos al museo comunitario mexicano, que protege la cultura material, una historia y una memoria de un pasado que desaparece y que se vuelve significativo para una colectividad.



Imagen 49. El *Paekakariki Rail and Heritage Museum* conservó el antiguo edificio de la estación de la comunidad y con él un pasado ligado a un ferrocarril que era el centro de la vida comunitaria. Foto: Manuel Burón.

<sup>650</sup> Entrevista con Christine Johnson, miembro del comité original del museo *Paekakariki Rail and Heritage Museum*, 4/11/2012.

Otaki, en Distrito de *Kapiti Coast*, es una pequeña ciudad de apenas de cinco mil habitantes, que se encuentra en la costa suroeste de la isla norte de Nueva Zelanda. La fundación en 2003 del *Otaki Heritage Bank Museum* se debe a la continuación de un breve museo anterior, y de la utilización de un antiguo y bonito edificio perteneciente al banco de la comunidad. Los principales objetivos del museo son: preservar el edificio, servir como archivo y exposición de la historia de la comunidad, así como “hacer crecer el interés en la comunidad de la historia única del lugar”<sup>651</sup>. Una historia local que es, en palabras de un miembro del comité, “diferente en muchos sentidos a otras comunidades. Tiene una larga e interesante historia. No era una localidad de colonos, sino una ciudad diseñada por los *Ngāti Raukawa*, los locales maoríes”<sup>652</sup>. Efectivamente, la historia de tal comunidad habla de la unión de la *iwi* local y de los misioneros de la *Church Missionary Society* que allí acudirían a su llamado en 1839. El comité está formado por siete personas, la mayoría mujeres jubiladas y con una alta formación académica, sin que ninguna sea de procedencia maorí.

Existen diferentes secciones, la primera responde al memorial de la familia McWilliam la más recordada de aquellos primeros misioneros que se reunieron con los maoríes de la costa, que sirve de homenaje y de excusa para contar los orígenes la localidad y la fundación de su iglesia. La segunda responde a la memoria e historia de la comunidad, sus personajes y hechos más destacables a través de los objetos donados por los vecinos. También incluye numerosas exposiciones temporales, hasta cuatro por año. Sobre el museo se cierne cierto peligro ya que “debido al terremoto de Christchurch todos los edificios de Nueva Zelanda tienen que ser a prueba de seísmos, y de ser reformado sería a un coste muy grande que no nos podríamos permitir. Así que quizás habremos de cerrar. Porque costaría cientos de miles de dólares. Pero tratamos con todas de nuestras fuerzas de que no sea así, porque es una parte muy importante de nosotros”<sup>653</sup>. No solo el museo de Otaki corre peligro, sino todos aquellos que se ubiquen en edificios históricos; y es de suponer que tal ordenanza venga facilitada y acelere el proceso de redefinición

---

<sup>651</sup> Schedule 1, *Trust Deed Otaki Heritage Bank Preservation Trust*, Archivo del Museo, 2003, p. 15. Para un análisis más completo del museo y sus objetivos véase Anexo 6.2. Ficha Otaki.W

<sup>652</sup> “Otaki is one of the oldest towns, if you like, of this coast. It’s different in many ways from a lot of other places. It has a long and interesting history. It was not a settle town it was a town design for *Ngāti Raukawa* with the local maori”. Entrevista a Janice Heather Harris, 4/11/2012, [La traducción es nuestra].

<sup>653</sup> Entrevista a Marie Geraldine Christoffel y Janice Heather Harris, 4/11/2012.



patrimonial frente al pasado europeo o inglés en Nueva Zelanda, al menos en su vertiente arquitectónica.



Imagen 50. Rev. James McWilliam llegó a la misión anglicana que dio lugar a la comunidad de Otaki en 1868. “El resultado de su buen trabajo se manifiesta a día de hoy entre los nativos de este distrito, entre los cuales, así como por los residentes europeos, era universalmente amado y estimado”, reza una cartela en el museo. Foto: Manuel Burón

Es *Hokianga Museum and Historical Society* un museo especial, ya sea porque es fruto de la insistente dedicación de unas pocas personas, ya sea porque presta un servicio especial a la comunidad. Hokianga, situada en la punta norte del país, es una pequeña comunidad portuaria antes dedicada a la madera y a la ganadería, hasta que apareció el turismo. “El puerto era el lazo entre todo el mundo. Pero ahora la comunidad se ha separado por completo. Eso fue hace mucho tiempo, la comunidad sigue intentando superarlo. Pero está mucho más separada que antes. No existe el mismo sentimiento de unión”<sup>654</sup>. El museo surgió décadas atrás, sus primeros promotores fueron “los últimos de

---

<sup>654</sup> “The harbour was the ling between everybody. Then the dearie farm was close. The community has been separated, completely, blasted. That was a long time ago but the community is still struggling from that, one closure, is pull the community separated much more that they used to be. Is not the same

aquella calidad de primeros colonos. Descendientes de los primeros matrimonios entre maoríes y europeos. Y era como una manera de escribir su nombre en la pared. Sus hijos ya irían a Auckland, sus hijos ya no estarían interesados en su patrimonio, en las cosas que sus padres poseían. Y creo que ellos solo querían un lugar donde dejarlas, para que no se perdieran, ni fueran completamente olvidadas. El museo fue una reacción hacia un tiempo que cambiaba. Estoy completamente segura que aquella fue la principal causa. Pero en los anales simplemente constará que ellos comenzaron un museo”<sup>655</sup>. Las funciones del centro son más las de un archivo que de un museo, pues a pesar de tener unas pocas vitrinas (algunas con *taonga* de considerable valor) el principal interés es conservar archivos sobre los miembros y las familias de la comunidad<sup>656</sup>. Esto no solo se debe a un mayor interés en la investigación de tipo comunitario sino en la propia relación con parte de la comunidad maorí local: “Solo tenemos una pequeña colección de hachas maoríes, y si te digo la verdad estamos un poco preocupados de tenerlas en exposición, de que alguien venga y diga: “usted no debería tener esto aquí” [...] Porque todo lo maorí valioso ha sido cooptado por los maoríes. Y a decir verdad esta es una comunidad fuertemente maorí. Nosotros hemos intentado ser una mezcla bicultural, pero el actual clima es que los maoríes solo han de mirar por lo maorí”<sup>657</sup>. El comité elegido por la comunidad y los voluntarios, todas personas de edad avanzada, muchos con ascendientes maoríes, dedican gran parte de su tiempo a atender peticiones acerca de genealogías

---

togetherness feeling”, Entrevista a Alexia Whaley, anterior curadora de *Hokianga Museum and Historical Society*, 8/12/2012, [La traducción es nuestra].

<sup>655</sup> “At the time, they were the last of this sort of earlier settlers. And of the early intermarriage between māori and European. And I think they sort of writing on the wall, their children were going to Auckland, and weren’t interested in their heritage. And the things that their parents had. And I think that they just wanted a place to put it, so that will not completely lost or forgotten about. The museum was a reaction about a time changing. I’m pretty sure that was the main cause. But in the minute books it just says we were start a museum”, Entrevista a Alexa Whaley, anterior curadora de *Hokianga Museum and Historical Society*, 8/12/2012, [La traducción es nuestra].

<sup>656</sup> Así se describen las funciones en el informe fundacional: “Collecting photographs. Documenting events, finding out the facts about things, like Dog Tax War, the seaplane-on-the-beach postcard, the guns / cannon all round us. Not just asking questions of people who might know, going to the original sources. Oral history taping. Gathering and transcribing diaries and journals. Using current news clippings to record today’s history. Maintaining as archive which is preserving the past records of organizations and families. And meeting visitors. Answering questions. Finding information for them. Handling letters, e-mails. Taking photographs orders. Photocopying. About thirty volunteers are doing this, at any given time, Every day except Xmas Day. Morning and afternoon. Always needing new people – because, as happened twenty years ago, people do get old and run out of puff. Nobody’s under 50, (or very few) because you’re not that interested before then, but goodness, there are thirty good years after that.”, *About us*, memorial de funciones, *Hokianga Museum and Historical Society*.

<sup>657</sup> “Only one small collection, adzes, but we are a bit wary to have it on display because somebody is bound to and say: *You shouldn’t have this*. Is a bit worrying [...] anything valuable, has been, māori valuable, has been co-opted by māori. All the way along, you know, is a very māori community, and we’ve tried to be a bicultural mix, but the present climate is māori must look after māori things”, Entrevista a Alexia Whaley, 8/12/2012, [La traducción es nuestra].

familiares o de propiedades de la tierra. La posibilidad de que la *iwi* local abra próximamente un museo sin trabajar junto a esta longeva institución comunitaria les parece una mala decisión: “Is an awful split!”<sup>658</sup>.



Imagen 51. Owen y Alexa Whaley en el Museo y Archivo de Hokianga, entre los documentos genealógicos de las diferentes familias de la comunidad. Foto: Manuel Burón.

El *Kiwi North Whangarei Museum* (anteriormente *Whangarei District Council Museum*) es diferente a los anteriormente analizados. Es un notable museo regional de un territorio, el recorrido por el gran río Whangarei en Northland. Dicho museo fue fundado en 1890 de nuevo gracias al esfuerzo de la comunidad: “ellos lo construyeron porque nuestros tesor... lo que ellos llamaban sus tesoros de Northland estaban todos siendo llevados al *Auckland Museum* o al Te Papa, llamado entonces *National Museum*, y ellos no querían que sus tesoros fueran enviados a las principales ciudades, querían que se quedaran

---

<sup>658</sup> Entrevista a Owen Whaley, 8/12/2012.

aquí”<sup>659</sup>. Un museo que desde un principio acogió colecciones de carácter científico, como la la *Fairburn Insect Collection* en el campo de la historia natural o la *Fraser Collection of Maori Taonga*, en la sección maorí; y sin embargo, actualmente el ha sido subsumido en un complejo mayor que incluye zoológico, parque, y otras atracciones: “El énfasis en el museo ha desaparecido, la gente viene ahora a ver el pájaro Kiwi y no se da cuenta de que también existe un museo. El foco ha cambiado en ese sentido. Y no ha sido explicado con detenimiento, ha sido complicado, la gente de Whangarei ya no entiende de qué va esto, ni está interesada en indagar el trabajo que hay detrás, solo vienen, ven y se van”<sup>660</sup>.

La colección incluye historia natural; historia social y de la vida cotidiana del distrito; una colección militar que pone el foco en la conocida batalla de *Ruapekapeka*, que a mediados enfrentó a fuerzas británicas y a los maoríes liderados por Hone Heke; además, posee una parte segregada maorí que sigue los protocolos tradicionales para el manejo de los *taonga*. El museo es gestionado por un comité electo formado por cargos de la comunidad, miembros financieros y representantes de las diferentes tribus de la zona<sup>661</sup>. ¿Existirían maoríes en los primeros comités que formaron el museo? “Creo que la gente maorí estaba involucrada por lo general en el museo, porque ellos eran parte importante de la comunidad pero no creo que estuvieran involucrados como una entidad separada hasta muy recientemente, hasta hace unos pocos años. Y fue cuando el asunto del biculturalismo comenzó a emanar de la asociación de museos. Ahora ellos se aseguran de que manejemos todo apropiadamente”<sup>662</sup>.

---

<sup>659</sup> “They really did it because our treasu..., what they called our northland treasures were going to the *Auckland Museum* and to Te Papa, not known that Te Papa then, the *National Museum in Wellington*, they wanted those treasures instead of being out down in the main cities, they wanted them in Northland.”, Entrevista a Natalie Brookland, 7/12/2012, [La traducción es nuestra].

<sup>660</sup> “It’s been a replace sense in Kiwi North, so the emphasis is gone from museum, is now Kiwi North, people come here for the kiwi not realising of the museum as well, so they kind of change the focus. And non of this is explained carefully enough, it’s been so complicated, the people of Whangarei don’t really understand most of this, or don’t want to. They are really not interested in finding out the background, they only want to come and see”, *Ibidem*.

<sup>661</sup> “Rules of Whangarei Museum”, Archivo del Kiwi North Whangarei Museum, p. 4 y ss. Para una más extensa explicación de la organización y contenidos del museo véase Anexo 6.2. Ficha de Kiwi North Whagarei Museum.

<sup>662</sup> “I think māori people were involved in a general sense, because they were in the community but I don’t think they were involved until... as a māori entity as such until recently, not until the last years, that they have been actively involved in the museum. And that is when the bicultural thing came through from the Museum Association. Now, they make sure that we handled everything properly”, *Ibidem*.



Imagen 52. Natalie Brookland, trabajadora voluntaria, en los fondos del *Whangarei Museum* mostrando una pieza maorí almacenada. Foto: Manuel Burón.

Russell o *Kororāreka* es una pequeña localidad situada en una tranquila bahía del norte del país. Los europeos comenzaron a asentarse allí muy tempranamente, alrededor de 1800, atraídos por el ansia de comercio de la población maorí que allí habitaba. Pronto comenzó a convertirse en un puerto de mala reputación donde recalaban balleneros y presidiarios conocido como ‘Hell Hole of the Pacific’ (‘El agujero del infierno en el Pacífico’). Nada queda de aquella mala fama en esta tranquila localidad de veraneo. El museo *Russell / Te Whare Taonga o Kororareka* narra esta historia entre muchas otras. Su origen se remonta a medio siglo atrás, “El museo fue promovido por la primera curadora. Ella estaba interesada en la historia de esta área. Y el terreno para ubicarlo fue donado por una familia”<sup>663</sup>. En la exposición domina la presencia de motivos marítimos de toda procedencia, encabezados por una gran reproducción del famoso *Endeavour* del Capitán Cook. La historia de la región también es allí explicada, tanto su pasado maorí como por las *Northern Wars* (1846-1847), una de las primeras guerras que enfrentaron a indígenas y los británicos. Numerosos *taonga* maoríes son exhibidos, mientras que

<sup>663</sup> “The museum was pushed for the first curator. She was really interested in the history of that area. And was that she wanted and the land that the building is on is gifted to the community by some people who lived here”, Entrevista a Shelley Arlidge, actual curadora del *Russell Museum / Te Whare Taonga o Kororareka*, 6/12/2012, [La traducción es nuestra].



también se apela a la historia de la comunidad y cómo supo organizarse (maoríes y europeos) para acabar con el libertinaje y la dudosa reputación del lugar: “Una de las claves de esta población es que fue una de las primeras zonas de Nueva Zelanda que tuvo una comunidad bicultural, una de las primeras comunidades biculturales. La temprana interacción entre maoríes y *Pakeha* es muy importante para nosotros. Obviamente la réplica del *Endeavour* de Cook es uno de los grandes centros de la exposición. La otra gran historia para nosotros es el agravio de Hone Heke a la bandera británica que desencadenó la batalla de *Kororareka*”<sup>664</sup>. El museo es regulado por el habitual comité en el que la *iwi* local tiene un representante, manteniendo relaciones muy estrechas con la *Marae Society* que se encuentra aneja al edificio.



Imagen 53. *Taonga* en exposición en el *Russell Museum*, al fondo se perciben las velas de la réplica del *HMS Endeavour* del Capitán Cook. Foto: Manuel Burón.

---

<sup>664</sup> “I think one of the key things of this town is that is one of the first part of NZ that was bicultural community, first bicultural community, the early interaction between māori and Pakeha here is and important thing for us. Obviously the model of Cook’s Endeavour, because is such a big exhibit, is significant as well. The other kind of big story for us is the flagpole, was cut down by Hone Heke four times, and the last time was the battle of Kororareka, was the first in the series of wars in that area, northland area in the 1840’s.”, *Ibidem*.

Hemos aludido en numerosas ocasiones como la búsqueda de la genealogía familiar es un lugar común en la identidad de los neozelandeses. Tanto para los maoríes como para los descendientes de los inmigrantes, la búsqueda de sus orígenes siempre se halla en un viaje en barco y en muy raras ocasiones es desconocida. Dentro de la historia de inmigración en Nueva Zelanda, por un lado, encontramos multitud de historias de superación y de búsqueda de la tierra prometida; por otro, una política oficial que primaría ciertos orígenes étnicos y confesiones religiosas. Entre éstas últimas una de las más prolíficas y persistentes en su diferencia cultural fue la minoría escocesa<sup>665</sup>. Waipu es una pequeña localidad del norte de Nueva Zelanda fundada por un grupo de presbiterianos escoceses que allí se asentaron en 1850, tras un gran periplo que les había llevado anteriormente a Nueva Escocia y Australia. La comunidad fue uno de los más reseñables reductos étnicos y religiosos ya no solo entre los escoceses sino entre todos los Pakeha. Siguió conservando su identidad y sus costumbres hasta bien entrado el siglo XX, oficiando las misas en gaélico hasta la Primera Guerra Mundial o continuando la práctica de acoger niños entre las diferentes familias de la comunidad<sup>666</sup>. El museo es una manera de continuar, recordar y celebrar dicha identidad local. Los objetivos de la institución son preservar y presentar el patrimonio de Waipu, subrayar la doble migración que se produjo primero a Nueva Escocia y después a Nueva Zelanda; y desarrollar documentación genealógica de los colonos neoescoeses y sus descendientes<sup>667</sup>. El museo incluye un archivo con documentos, mapas, fotografías, dibujos, datos de nacimiento y de matrimonio referente a los pioneros escoceses. La exposición bebe de la romantización que en el XIX se hizo del escocés, siempre *Highlander*, como los clanes que arribaron a Waipu. Así como bebe de los clichés de historias de migraciones étnicas, siempre con un aire de éxodo religioso, de búsqueda de tierra prometida liderados por un profeta, en este caso el padre McLeod. Concluye un panel expositivo citando una hagiografía sobre el líder de dicha diáspora: “Cuando en los últimos años del siglo XVIII un hombre en las

---

<sup>665</sup> La principal distinción étnica entre la población de las Islas Británicas y los *Pakeha* neozelandeses era la gran presencia escocesa entre estos últimos. Si a mediados del XIX suponían el 10% de los británicos en Europa, en Nueva Zelanda se elevaban hasta casi el 25% de todos los *Pakeha*; eso significa una gran presencia que perduró intencionadamente en localidades como Waipu. Véase BELICH, *Making Peoples...*, *op. cit.* p. 315.

<sup>666</sup> Véase BELICH, James, *Paradise Reforged...*, *op. cit.* p. 220.

<sup>667</sup> *Northland. Museums as Attractions: A Rich Tapestry of Experiences*, Northland Museums Association, Te Papa National Services Te Paerangi, p. 77.

Tierras Altas del norte miró más allá de sí mismo y su seguridad, solo poseía dos recursos: su Dios y su tribu”.



Imagen 54. El *Waipu Museum* recoge los miles de retratos de pioneros, agrupados en clanes y en los barcos en que arribaron para fundar la localidad, en un reconocimiento a su identidad escocesa y presbiteriana. Foto: Manuel Burón.

Si bien los escoceses eran una minoría respetada y deseada por la pasada política migratoria neozelandesa, la de los europeos del sur no corría tanta suerte. Los dálmatas fueron los más numerosos y acudieron en gran número a las tierras del norte donde la extracción de la resina fosilizada conocida como *Kauri gum* era un negocio oneroso, pero que conllevaba un trabajo duro y mal pagado. La pequeña ciudad de Dargaville recoge su nombre de un comerciante de maderas y de dicha resina que, durante el siglo XIX, convirtió dicha región en su principal centro de producción. El museo comunitario que allí se inauguró en el año 1985 ocupa una gran superficie y un sinfín de exposiciones de los objetos más diversos e improbables que ha ido aportando la comunidad. La historia está representada en el *Pioneer Hall*, cuya exhibición trata explicar la fundación de la localidad en torno al comercio de la madera. El *Gum Diggers Hall* recuerda la historia y el duro trabajo que los inmigrantes dálmatas llevaron a cabo para la extracción de dicho producto, de tal manera que una exhibición de palas recuerda con nombre y apellidos a aquellos primeros y hacendosos antepasados. El *Collection Hall* es un magnífico *pot pourri* de colecciones donadas por vecinos, desde infinidad de cucharillas de té, grifos, o



trenes eléctricos. El *Maritime Hall* apela al carácter marítimo de la comunidad, exhibiendo restos de los diferentes naufragios y pecios encontrados. La última exhibición corresponde a valiosos *taonga* maoríes, donde destaca poste maorí tallado en madera, denominado como *Poutu Ki Rongomaraeroa*, que fue encontrado en la localidad hace algunos años, y por cuya simplicidad en los motivos parece proceder de una etapa muy temprana. Dicho museo es manejado exclusivamente por trabajadores voluntarios, y en su comité posee un representante de la *iwi* local *Te Uri o Hau*, aunque no se aprecian protocolos maoríes en la exhibición de los *taonga*.



Imagen 55. Poste o *Pou* maorí denominado como *Poutu Ki Rongomaraeroa*, extraña y antigua pieza tallada del *Dargaville Museum* tal como es exhibida. Foto: Manuel Buron.

En definitiva, entre estas breves pinceladas de museología comunitaria podemos apreciar discursos paralelos o divergentes frente al del gran *tableau* del Museo Nacional (véase figura 9). La inmensa mayoría de ellos han sido asesorados por el Te Papa a través del *National Services Te Paerangi*, aunque la mayor parte de las veces se viera reducido a conversaciones formales. Todos ellos están gestionados por comités formados por miembros electos de la comunidad, la mayor parte de las veces con representantes de las *iwi* locales. La mayoría de los curadores parecen haber asimilado el enfoque bicultural de un relato de nación, aunque hayamos apreciado críticas al mismo, especialmente enfocadas a rechazar una división de la comunidad que, como en el caso de Hokianga, se puede ver abocada a tener dos museos. En la gran parte de los mismos, y al narrar todos ellos una historia asociada a un sujeto, generalmente un pueblo o localidad, inciden en un discurso historizante que muestra un relato de interacción entre las diferentes esferas culturales: hemos visto en Paekakariki la historia de una mujer maorí afanada en acoger a los soldados estadounidenses durante la Segunda Guerra Mundial; cómo en Hokianga se desentrañan los innumerables matrimonios entre maoríes y europeos que dieron lugar a la comunidad; o cómo en Russell, tanto al conseguir su fama de lugar fuera de la ley

como en la reacción posterior de la comunidad para contener tal desgobierno, fue gracias a la unión de maoríes y *Pakeha*. Otras minorías étnicas tienen en sus museos comunitarios la oportunidad de presentarse más allá de su condición de *Pakeha*, hemos analizado el caso significativo de los escoceses de Waipu y de los dálmatas de Dargaville, éste último además con un carácter obrero muy marcado. Y, por último, hemos podido apreciar diferentes respuestas a la política nacional de otorgar en exclusiva el control simbólico del patrimonio a las *iwi* neozelandesas: desde una involucración total basada en los protocolos elaborados por el Te Papa, al desinterés de los *tangata whenua* de alguna zona, así como rechazo o incluso miedo de algunos curadores a exhibir patrimonio maorí en sus museos ante la posibilidad de ser reclamado por las tribus.

Respecto a la práctica inexistencia de museos comunitarios (como tal) entre las *iwi* maoríes podemos aportar aquí dos causas. La primera y más evidente sería la capacidad del Te Papa, en cuanto que plataforma nacional, en canalizar las voces de las diferentes *iwi* y colaborar con ellas para elaborar un discurso conjunto. A través de las políticas analizadas de asesoramiento, exposiciones rotativas y préstamos de *taonga*, el Te Papa se asegura que las tribus tuvieran el condominio del control de los significados del patrimonio cultural maorí; y las *iwi*, por otro lado, ven en el Museo Nacional una inmejorable plataforma para obtener visibilidad, asesoramiento y participación en la vida patrimonial del país. Por otro lado, como autores como Hirini Moko Mead han señalado, la existencia de la institución de la *marae* ha otorgado a las *iwi* un espacio propio (y culturalmente o museográficamente inmejorable) para la exhibición y cuidado de los diferente *taonga* desde sus territorios tribales. De tal manera que muchas de estas *marae* funcionan como museos permanente u ocasionalmente para exhibir, dentro de sus territorios, sus objetos más significativos, mostrar un relato propio o, simplemente, atraer visitantes.

Figura 9. Museos de comunidad en Nueva Zelanda

Nombre museo	Lugar	Tipo de museo	Temáticas	Contenido Maori	Participación maorí en el trust	Principal comunidad involucrada
Paekakariki Rail and Heritage Museum	Paekakariki, Distrito Kapiti Coast.	Historizante	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ferrocarril</li> <li>• Historia de la comunidad</li> <li>• Segunda Guerra Mundial</li> <li>• Maorí</li> </ul>	Segregado e integrado	Si	Comunidad vecinal
Otaki Heritage Bank Museum	Otaki, Distrito Kapiti Coast	Historizante	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia de la comunidad</li> <li>• Memorial familia McWilliam</li> </ul>	Integrado	No	Comunidad vecinal
Hokianga Museum and Historical Society	Hokianga, Far North District, Northland Region	Historizante	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia de la comunidad</li> <li>• Archivo de la comunidad</li> </ul>	Integrado	No	Comunidad vecinal
Whangarei Museum and Heritage Park - Kiwi North	Whangarei, Northland.	Historizante	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia del Distrito</li> <li>• Historia Natural</li> <li>• Maorí</li> </ul>	Segregado e integrado	Si	Distrito
Russell Museum / Te Whare Taonga o Kororareka	Russell / Kororareka, Bay of Island, Northland	Culturalista	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia marina</li> <li>• Guerras maoríes / Pakeha</li> <li>• Archivo histórico</li> <li>• Maorí</li> </ul>	Segregado e integrado	Si	Comunidad local
Waipu Museum	Waipu, Bream Bay, Northland	Historizante	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia de la comunidad</li> </ul>	No	No	Comunidad étnica y religiosa (escoceses)
Dargaville Museum	Dargaville / Takiwira, Northland	<i>Pot Pourri</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Historia de la localidad</li> <li>• Historia de los trabajadores dálmatas</li> <li>• Colecciones memorabilia</li> <li>• Barcos y pecios</li> <li>• Maorí</li> </ul>	Segregado	Si	Comunidad local y étnica (dálmatas)

### 3.4.- Conclusiones

Este sucinto estudio sobre una realidad poscolonial tan original y compleja como la neozelandesa amplía nuestro foco de estudio y permite observar la globalidad de los procesos de empoderamiento patrimonial y museístico por diferentes comunidades indígenas del mundo. Entre los principales aspectos que destacaríamos sobre su análisis se encuentran los siguientes:

*La política cultural de la descolonización —entendida principalmente como separación efectiva de Nueva Zelanda de Inglaterra— es el biculturalismo; y surge tanto de la emergencia de movimientos indígenas como de la necesidad de un nuevo relato de nación impuesto por las nuevas condiciones históricas.*

Por un lado, el biculturalismo responde a un contexto geográfico e histórico determinado, el de aquellos territorios poscoloniales relativamente prósperos (Australia, Nueva Zelanda / Aotearoa, Hawai'i) que han recibido grandes contingentes de migración, y que han de gestionar la existencia especialmente significativa de sus comunidades indígenas. Unas comunidades que generalmente se encontraban depauperadas o marginadas a finales del siglo XX.

Por otro, el 'renacimiento maorí' en Nueva Zelanda no coincide por casualidad con el alejamiento de Inglaterra. Hemos podido apreciar cómo los relatos indígenas y las luchas políticas por el patrimonio no se contraponen totalmente al marco, político y discursivo, de la nación, sino que forman parte sustancial de él. Las comunidades indígenas han jugado un papel fundamental en los procesos de construcción nacional, ya no sólo como meros referentes simbólicos o repositorios de originalidad en la composición del territorio o la nación —como muchos *Pakeha* pretendieron— sino como activos actores políticos. Este proceso es tan antiguo como la relación colonial, y sin embargo se ve acentuado (y, quizás, olvidado retrospectivamente) con la llegada de los recientes procesos de descolonización, donde la necesaria diferenciación de la antigua metrópolis europea llevará a resituar completamente el espíritu nacional en el pasado indígena.

Dicho de otra manera, Nueva Zelanda ha pasado a tener recientemente un modelo de relato de nación basado en la continuidad y herencia de una formación política previa (Gran Bretaña) y por tanto de raíz progresiva e historizante; a otro que se construye precisamente por oposición a esta estructura política existente, donde habitualmente se suele privilegiar, grosso modo, la cultura “popular” (en este caso la maorí) identificada ahora como cultura nacional, y que paradójicamente —y a pesar del *retroceso* que se le ha supuesto a dicha disciplina en Nueva Zelanda— suele tener siempre en su centro a la disciplina antropológica<sup>668</sup>.

No es sino dentro de este proceso de redefinición nacional, cuando comience un proceso de negociación entre las comunidades indígenas y las diferentes instituciones en el que patrimonio material y simbólico jugará un papel determinante. Si antes dicho patrimonio sirvió para adquirir visibilidad y ciertas cotas de independencia dentro del marco político británico, ahora se requerirá su total control simbólico dentro de un espacio exclusivo y privilegiado dentro del mapa nacional neozelandés. Admitiendo que todo proceso de patrimonialización o de musealización de la cultura está ligado a intereses identitarios, su reciente reconceptualización ha estado ligada en Nueva Zelanda tanto a los esfuerzos de los movimientos maoríes como a la necesidad de distanciarse de Inglaterra y de unos elementos británicos que en este nuevo contexto era preciso depurar.

Conal McCarthy explica que el nivel de compromiso entre museos y *comunidades fuente* es más pronunciado en naciones poscoloniales, principalmente debido a que allí los pueblos indígenas no están tan distantes en el espacio o en el tiempo; habiendo sido los museos europeos los más lentos en adoptar nuevas actitudes hacia la participación comunitaria. En el “complejo museístico” anglosajón habrían sido Australia, Canadá, Nueva Zelanda y Estados Unidos los que habrían sentado un precedente en el establecimiento de relaciones entre museos y comunidades<sup>669</sup>. Si bien esto pueda ser evidente, así como lo son los esfuerzos de los nuevos movimientos indígenas por reclamar su patrimonio, no debemos menospreciar la importancia en estos territorios poscoloniales

---

<sup>668</sup> Es el tipo de relato de nación, por ejemplo de los nacionalismos europeos o el mexicano, que se forjan en contraposición a los de descendencia monárquica, y que Hroch denominaría, de forma no muy afortunada, como nacionalismo de las naciones pequeñas, véase HROCH, Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe*, Cambridge University Press, 1985. Para un estudio de los diferentes modelos, aplicado al caso mexicano véase PÉREZ VEJO, “Historia, Antropología y Arte...”, *op. cit.* p. 68 y ss.

<sup>669</sup> PEERS y BROWN, *Museums and source communities...*, *op. cit.* 2003, p. 3.

que pueda tener este acercamiento para el reforzamiento de su discurso nacional. No olvidemos que tales territorios tienen una deuda igual o mayor que las antiguas metrópolis para con las comunidades indígenas con las que comparten territorio. En el caso de Nueva Zelanda, la reciente separación respecto a la Inglaterra ha llevado —del mismo modo que sucedió en las repúblicas latinoamericanas— ha buscar en el *alma indígena* del país una esencia de la nación ya totalmente ajena a todo contenido inglés. Es por eso que una vez agotada la imagen de *Better Britain of the South Seas*, Nueva Zelanda necesitaba redefinir su discurso nacional y materializarlo a través de un museo. En esa redefinición nacional y ante la imposibilidad de recurrir al componente inglés, aquel del que se distanciaba, la nación neozelandesa volvió sus ojos hacia su población indígena. Una población que llevaba luchando por mejorar sus condiciones desde los primeros momentos de la colonia y que ahora, como decía Apirana Ngata, por fin conducían, junto a los *Pakeha*, en la misma dirección.

Y en lo que respecta al Te Papa ¿Han superado sus llamadas a la democratización, su apertura a las diferentes minorías, la más o menos profunda cesión de los significados del patrimonio a los maoríes, etc., los objetivos del museo “clásico” en cuanto que legitimador de una supuesta identidad nacional, de emanación de valores cívicos considerados como sagrados o intocables, ha superado la provocación de miradas devotas o la creación de mitos, la invención de tradiciones, en definitiva, la reproductividad del orden político? Considerablemente no. Lo que ha sido modificado es el orden político y el paradigma en sí, encarnado ahora en el biculturalismo, que es como se imagina Nueva Zelanda ahora a sí misma y tal cual se representa en su nuevo museo. Los objetos contenidos en el museo, a su vez, han sido profundamente transformados, ejemplos de nuevo de cómo las cosas están supeditadas al contexto político y social que las rodea.

*El biculturalismo y el proceso descolonizador en Nueva Zelanda ha ido acompañado de un fertilísimo proceso de reelaboración cultural, que en nuestro tema de estudio se ha visto amplificado con el proceso de adecuación de los valores tradicionales maoríes en el medio museístico.*

Es interesante comprobar cómo el proceso de empoderamiento ha ido acompañado a otro de reestructuración y sistematización de los elementos culturales maoríes, un momento

pródigo en invención de tradiciones, si se quiere —aunque dicho enfoque lógicamente en la actualidad no goce de muy buena fama en Nueva Zelanda<sup>670</sup>. Pero lo cierto es que este proceso es fácilmente rastreable en la aparición o reciclaje de antiguos conceptos de la lengua maorí que ahora adquieren un significado más apropiado a las nuevas necesidades culturales que impone el museo. El crucial concepto de *taonga* quizás sea el más complejo y difícil de rastrear, generador a su vez de muchos otros asociados; el papel del *kaitiaki* o del *kaihautū* en cuanto que trabajadores y guardianes del patrimonio maorí en el museo; *mātauranga māori* como el cuerpo específico de conocimiento maorí, etc. Todo ello implica el paradójico doble movimiento de diferenciarse conscientemente de la terminología occidental mientras se ocupa un espacio tan constitutivo de la modernidad occidental como es el museo. Tal movimiento no ha de parecernos tan contradictorio si dejamos de un lado una visión que enfrente procesos como la modernidad o la construcción nacional y a las comunidades indígenas. Es lo que se ha denominado como “indigenización de la modernidad”. Prueba nada menos de cómo los procesos de modernización no sólo no han de conducir irrevocablemente a la desaparición de las especificidades culturales de las sociedades no occidentales, sino de cómo los indígenas son capaces de colaborar en la construcción de la modernidad (y de la nación), de cambiarla y de crear sus propias formas<sup>671</sup>.

Este proceso de reinversión está muy unido al eje sobre el que pivotan las políticas biculturales: la existencia de una cesura, provocada por el periodo colonial (británico) en el que los grupos indígenas fueron despojados o desconectados de su lengua, de su

---

<sup>670</sup> Existe toda una corriente académica en Nueva Zelanda que rechaza a la ‘escuela de la invención de la tradición’, en tanto que no tiene en cuenta la necesidad de dichas reelaboraciones para paliar la destrucción cultural de los procesos colonizadores, y la consiguiente situación subalterna de las comunidades indígenas. De hecho, muchas veces dicha escuela es contemplada como un eslabón más en una larga historia de aplicar fórmulas europeas en marcos ajenos. Es decir, la ‘invención de la tradición’ nacida para ser aplicable, pongamos por caso, al nacionalismo escocés o a la burguesía europea, no sería trasladable a las realidades poscoloniales. A este respecto véase DOUGLAS, Bronwen, “Inventing Natives/Negotiating Local Identities: postcolonial Readings of Colonial Text on Island Melanesia”, en WASSMANN, Jurg, (ed.), *Pacific Answers to Western hegemony: Cultural Practices and Identity Construction*, Berg, Oxford, New York, 1998, pp. 67-96; o MCCARTHY, Conal, “Carving out a Place in the Better Britain of the South Pacific: Maori in New Zealand Museums and Exhibitions”, en LONGAIR, Sarah y MCALEER, John, (ed.), *Curating Empire: Museums and the British Imperial Experience*, Manchester University Press, 2012.

<sup>671</sup> Y entiendo este término no solo como Sahlins en el sentido de la “domesticación de elementos modernos” por parte de grupos indígenas, sino más bien como una irónica floración de las propias contradicciones incluidas en la oposición entre lo moderno (*the West*) y los pueblos no europeos (*the rest*), en el que lo indígena sería la oposición pre-moderna o no-moderna de Occidente. Véase SAHLINS, Marshall, “Two or Three Things I Know about Culture”, en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (3), London, 1999, p. 410

conocimiento y de sus objetos. Desde este punto de vista la descolonización, la separación del marco británico, obliga a definirse frente a lo anterior a través de la escenificación de una “reconexión” —tal como se dice de la relación entre *kaitiaki* y los *taonga*— con un pasado sustraído. Dicha cesura ha estado presente en todo nuestro análisis, no olvidando que los procesos legales de reparaciones históricas que ha llevado a cabo el Tribunal de Waitangi han ido paralelos al de empoderamiento patrimonial. Lo percibimos nítidamente en la importancia de los ancianos —auténticos *puentes generacionales* con el pasado— a la hora de explicar los protocolos culturales a los jóvenes curadores; a la hora de reelaborar numerosos conceptos maoríes que habrían de ser adaptados a la práctica museística, incluso en la comprensible obstinación por exhibir elementos maoríes arcaicos junto con otros estrictamente contemporáneos, subrayando la porfiada continuidad y coherencia cultural entre el maorí decimonónico y el actual; esto es, subrayando la historia de resistencia y cohesión del pueblo maorí.

A pesar del efecto devastador que el proceso colonizador tuvo sobre las culturas originarias, sus componentes supieron interactuar con él, nunca permaneciendo ajenos o pasivos frente a sus súbitos efectos. No es tanto que el maorí, por ejemplo, respondiera meramente a un mundo cultural y espiritual que la colonización occidental se encargara de destruir y secularizar; siendo ahora justo iniciar una restauración de tal universo, como una simplista perspectiva poscolonial muchas veces pretende reflejar; sino que —como en todo renacimiento— a lo que se cree regresar es en realidad, y en parte, un producto de lo que se cree estar abandonando, pues la influencia de la tecnología, del cristianismo, de la cultura política británica —por poner diversos ejemplos— forman ya parte consustancial del bagaje histórico y cultural maorí. No es esto, ni mucho menos, un recorrido nuevo en la historia de las culturas —existe tanto *invención de la tradición*, como la *tradición de la invención*— pero existen momentos en que estos periodos de invocación de resurrecciones se hacen más evidentes, lo fueron tras las independencias latinoamericanas —con la elección del patrimonio prehispánico como el esencial a la nación—, y ha sido especialmente evidente con otra independencia, la de Nueva Zelanda respecto a Inglaterra. En todas ellas existen un complejo entramado de intereses que guía el proceso que va mas allá de la presunción de que en la actualidad los nuevos movimientos indígenas *por fin* retomaron el control de su acción política. Ni nunca los indígenas estuvieron ausentes de la historia en tanto actores, ni actualmente los nuevos



movimientos están libres de todo tipo de negociaciones, juegos de fuerza o intereses tanto internos como externos.

*El desarrollo de una museología maorí no solo no se contrapone a la ‘museología (y antropología) occidentales’ sino que parece generarse a partir de ella, especialmente de la ‘nueva museología’. Ambas se definirán en contra del museo clásico: de origen europeo y de corte científico-universal.*

La asociación indeleble que la literatura académica lleva realizando desde varias décadas entre el museo, especialmente de carácter antropológico, y el proceso colonizador, ha llevado a numerosos autores a buscar una alternativa no occidental para la exposición de objetos<sup>672</sup>. La apertura de un proceso de empoderamiento patrimonial maorí en un marco como el museo nacional ha llamado la atención de numerosos autores como uno de las mejores posibilidades para el desarrollo de una museología subalterna. Sin embargo, tal como hemos descrito a lo largo de este capítulo y aún en los anteriores, la museología comunitaria aquí presentada, más que diferenciarse de museologías al uso, parece coincidir escrupulosamente con los postulados que lleva desarrollando la denominada como ‘nueva museología’, ‘museología integral’, o derivadas.

La idea fuerza por la que el museo nacional neozelandés fue concebido como un fórum —tomada de la famosa disyuntiva que Duncan Cameron planteó al recoger las críticas sesentayochistas contra la autoridad del museo clásico—, se ha convertido también en el dogma museístico maorí<sup>673</sup>. Dicha idea ha sido combinada con una de las instituciones maoríes más conocidas en el mundo: la *marae*. La *marae* ha pasado de ser en sus orígenes un espacio en exclusiva rural, político-territorial, tribal y excluyente, a ser un espacio civil (sin dejar a su vez de ser religioso), urbano, inclusivo y democrático. Tal concepción la hemos visto aplicado en el Te Papa a través de su *marae*: “El concepto de un museo como fórum, donde todo tipo de cuestiones sean debatidas en una *marae*, ha de tener una gran resonancia”, afirmaba Arapata Hakiwai<sup>674</sup>.

---

<sup>672</sup> MEAD, *Indigenous Models*, *Op. cit.*, y KREPS, *Non-western Models*, *Op. cit.*

<sup>673</sup> CAMERON, *Op. cit.*

<sup>674</sup> Véase página 330 del presente capítulo.

Otra crítica central en la renovación de la museología fue la que contemplaba tal institución como un “cementerio de objetos”. Dicha metáfora fue tomada como analogía del proceso cosificador que definía al colonialismo, pues el museo activaría un mecanismo por el cual los objetos serían sacados de la vida activa, convertidos en intangibles, perennes, dejados entre paréntesis. El *taonga* maorí aparecía así como un gran antagonista de la concepción en extremo materialista del objeto museístico occidental. No así la de la ‘nueva museología’, quien primero había criticado tal postura y la había evitado en base al fomento de la interactividad y de la inclusión de objetos en uso. Al mismo propósito parece responder la política de préstamos de *taonga* del Te Papa. “Es la gente, y no los museos, los que mantienen a los *taonga* con vida”, afirmaba la curadora Mina McKenzie<sup>675</sup>.

También en la museografía, en el modo de presentar las colecciones, las museologías maorí / neozelandesa, parecen huir tanto de la vocación científica del modo expositivo “culturalista” (la tendencia arqueológica y antropológica en clasificar y organizar taxonómicamente) como del “historizante” (tendente a enfatizar procesos sociales ocurridos en un periodo de tiempo determinado), gustando del modo “estetizante”, aquel que en base a centrarse en la capacidad expresiva (especialmente espiritual) de los objetos sacrifica, por lo general, referencias a tensiones culturales, históricas o políticas.

Incluso en aquellas ideas fuerza que justifican el proyecto maorí del Te Papa con la primacía de las historias orales frente a las escritas, el uso de la memoria frente a la historia, incluso el concepto de *whakapapa*, en el que los desarrollos históricos estarían informados por una serie de genealogías, parecen coincidir con las tendencias museológicas, antropológicas e incluso historiográficas actuales (véase figura 10).

Tales conclusiones —a saber, la más que puntual coincidencia entre Nueva y museología maorí— fueron también presentadas de la siguiente manera a Rhonda Paku, por entonces directora de las colecciones maoríes en el Te Papa:

---

<sup>675</sup> Citado en MCCARTHY, *Museums and...*, *op. cit.* p. 45. [La traducción es nuestra].

Pregunta: “Las claves de la ‘nueva museología’ proporcionan una visión más dinámica de aquellos objetos significativos, con mayor atención a la memoria que a la historia, el museo aparece como un fórum, como una *zona de contacto*. Teniendo esto en cuenta ¿Cree que la proximidad de conceptos como *taonga* en cuanto que objeto museístico, *whakapapa* como genealogía, o incluso la *marae* como un fórum, han facilitado este enfoque en Nueva Zelanda? ¿o han sido quizás los maoríes quienes se han aproximado a la ‘nueva museología’?”

Rhonda Paku: “Ambos, afortunadamente, ha habido un acercamiento por las dos partes. Ha sido una fase experimental y de aprendizaje, dado que el Te Papa lleva abierto desde hace catorce años, dado que durante la mayor parte del siglo veinte el pueblo maorí ha estado desconectado de las colecciones. Y en estos catorce años ha existido una inmensa curva de aprendizaje, desde ambas partes. Los museos han venido a aceptar que *nosotros no somos autoridad ninguna sobre la historia indígena, nosotros no somos autoridad incluso para la historia de toda la comunidad*. Nosotros somos lugares, somos fóruns para la historia, interpretaciones de la historia que ser exploradas, pero no somos la autoridad sobre ello. Y en base a conseguir, en base a explorar o pensar en historias o pensar en interpretaciones de la historia, el museo debe trabajar con la comunidad”<sup>676</sup>.

Aparece aquí explicitado sintéticamente cual es el ideario de la museología comunitaria, presta a superar el museo y a la antropología como autoridades únicas en la representación de culturas, de afán democrático y definida frente un discurso científico que pueda ensombrecer interpretaciones alternativas. Sin embargo, se nos presenta la significativa paradoja de que, en la búsqueda de una museología subalterna, y en la aparición de una museología maorí tan afín a los postulados de los estudios poscoloniales y de museos, en

---

<sup>676</sup> “Both, hopefully, it’s been an approach on both sides it’s been a learning and an experimental phase, given that Te Papa Has been open for fourteen years, given that for the most part of the century the twentieth century, māori people have been disconnected from collections, and in fourteen years that has been a massive learning curve, from both sides. Museums have come to accept that “we are not the authorities of indigenous history we are not even the authorities of community history” we are places, we are forums for history and interpretations of history to be explore but we are not the authority of it. And it in order to get, in order to explore or think at stories or think interpretations of history we must engage with community”, Entrevista a Rhonda Paku, 1/11/2012, [La traducción y cursiva son nuestras].

su mutuo acercamiento, se explicitaría manifiestamente la no existencia de dos esferas culturales cerradas en Nueva Zelanda, sino la historia de interacción, instituciones compartidas, negociación, que precisamente representa la historia neozelandesa.

La misma historia de empoderamiento que el Te Papa ha propiciado ejemplifica ya no solo la ficción que supone la representación museística de culturas como entidades sustantivas, aisladas y reducidas solo a su funcionamiento interior, sino la propia relación de los maoríes con el proceso colonizador. En la necesaria crítica al proceso colonial se suele adolecer precisamente de la sustantivación de una dicotomía (colonizadores y colonizados) que simplifica en exceso los desarrollos históricos y a menudo reduce a los indígenas a meras comparsas pasivas, exentas de toda historia que no sea la interior.

La patrimonialización y musealización de la cultura material de un territorio o un grupo, no solo ha de responder a cuestiones identitarias más o menos oportunas —como muchos autores y proyectos museográficos han parecido señalar recientemente<sup>677</sup>; la presencia académica de disciplinas como la antropología o la historia en las instituciones museísticas no solo es fundamental para poder establecer un discurso que se eleve sobre todas las voces, agentes sociales, intereses o valores enfrentados (sin perjuicio de que sean todos ellos presentados y exhibidos); sino que, podemos afirmar, las supuestas voces, identidades, esferas culturales, etc., a su vez no son sino parcialmente proyecciones veladas de determinados enfoques académicos. Ya hemos afirmado como en este giro del relato nacional neozelandés hacia la cultura indígena (ahora identificada como auténtica cultura nacional) late un impulso que nace precisamente de una aproximación culturalista, y por tanto de raíz antropológica. Ello no significa que las ‘comunidades fuente’ no hayan participado o no hayan de participar en el proceso de renovación museística o patrimonial, sino que se ha establecido una confusa dicotomía entre enfoques “indígenas” y “científicos”, que no puede sino actuar en perjuicio tanto de los movimientos indígenas como del mundo académico.

---

<sup>677</sup> Por ejemplo, ARRIETA, Iñaki, “El campo patrimonial y museístico: un espacio cultural conflictivo”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXV, n. 2, 2010, pp. 303-336.

Figura 10. Comparación elementos constitutivos de las diferentes museologías

	Maorí	Nueva Museología	Museo Clásico
<b>Conocimiento</b>	<i>Whakapapa, Matauranga, Tikanga.</i>	Genealogía, Memoria, Mnemónica, Historia oral.	Antropología, Historia, Arqueología.
<b>Espacio</b>	Lugar de encuentro, importancia de la Marae. "Templo y fórum"	Museo como "fórum", inclusividad, apertura.	Museo elitista y cerrado. "Templo"
<b>Objeto</b>	<i>Taonga</i> , objeto vivo, objeto en uso.	Patrimonio inmaterial, vivo, interactividad. (Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, UNESCO, 2003).	Objeto material, intangible, <i>dormido</i> .
<b>Concepto central</b>	Todo gira en torno al sujeto expositivo, poseedor de una cultura viva y en desarrollo.	Todo gira en torno a la población y su desarrollo (Declaración de Québec).	Todo gira en torno al objeto y la colección.
<b>Función principal</b>	Participación.	Participación.	Conservación.
<b>Gestión</b>	Empoderamiento, Consulta iwi, <i>Iwi Exhibition</i> .	Democratización del museo, Museo como fórum, Primacía de las <i>source communities</i> .	Academicismo, primacía aspecto científico. Acusado de elitismo y autoritarismo.
<b>Museografía</b>	Esteticista, dramática (subrayar espiritualidad).	Esteticista.	Culturalista.
<b>Materiales delicados</b>	<i>Karanga Aotearoa Repatriation Programme</i> , total prohibición de su exhibición.	Atender peticiones devolución restos humanos.	No repatriación y profusa exhibición de restos humanos.
<b>Relación con el medio</b>	Subraya relación con la naturaleza, en relación con el mito del <i>Green Māori</i> y la lucha por los recursos naturales.	Museo como expresión del hombre y a naturaleza. El exponente del <i>ecomuseo</i> . Subrayar el concepto de territorio en el que vive una comunidad.	Museo como institución eminentemente urbana.

*El esquema biculturalista que el Te Papa Tongarewa abandera, paradójicamente continúa aquella búsqueda clásica de la antropología, de esferas culturales con claras diferencias, tradiciones puras y donde la conexión intercultural es inexistente.*

Tomando como referencia la obra de James Clifford —y en el marco de los estudios de museos y la antropología del Pacífico es profundamente influyente— donde concibe el museo como “una zona de contacto”, lugares donde se “enfatisa de qué modo los sujetos están constituidos en y por sus relaciones recíprocas [...] [donde] su estructura organizadora como *colección* se vuelve una relación permanente histórica, política, moral: un juego de tira y afloja, un conjunto de intercambios cargado de poder”; podemos afirmar que el esquema cultural derivado del Te Papa escapa a esta descripción y se sitúa en la tradición más *clásica* de la Antropología. En el Te Papa no existe, o se silencia, todo contacto o relación histórica o política que no quede auspiciada bajo la exposición de Waitangi, donde el intercambio e interacción histórica se reduce a una reproducción del esquema derivado del pacto, una alegoría en el sentido de Clifford como una “una historia vetada de moralidad”<sup>678</sup>. La “zona de contacto” museística para Clifford funcionaba como una palestra donde situar en el mismo tiempo y lugar a culturas antes separadas, pero este enfoque puede obviar o silenciar el hecho de que el contacto siempre ha existido. La “zona de contacto” entre maoríes y *Pakeha* ha sido Nueva Zelanda a lo largo de su historia, y no únicamente en sentido opresor del colonialismo, tal como demuestran las notables obras aquí reseñadas de James Belich.

Una contradicción que es, en definitiva, aplicable a todos los estudios poscoloniales. Clifford señalaba como muchos antropólogos caían en la cuenta de que, tanto ellos como los nativos que estudiaban, estaban todos “viajando por Occidente, revelación sin duda deprimente para el antropólogo anticolonialista”. Las relaciones históricas (comerciales, académicas, políticas) “preceden y evitan en parte la polarización violenta del mundo en occidente y Oriente, imperio y colonia, países desarrollados y subdesarrollados. Esta expectativa se desploma cuando comprende que el único terreno que puede compartir con el imán está *en Occidente*”<sup>679</sup>. El discurso expositivo del *Te Papa* parece incidir en esta

---

<sup>678</sup> CLIFFORD, James *Writing Culture*, op. cit. p. 98 y ss.

<sup>679</sup> CLIFFORD, James, *Itinerarios transculturales*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, p. 15 y s.

polarización, rechazando una visión donde existan interacciones, conflictos o procesos sociales.

Por otro lado, si tomamos como referencia la obra de Johannes Fabian, no sin cierta ironía vemos como el discurso culturalista del nuevo museo nacional neozelandés es profundamente antropológico; pues según dicho autor lo que caracterizaría a la disciplina antropológica sería precisamente su establecimiento en cuanto que *discurso alocrónico*, esto es, como una ciencia del hombre otro en un tiempo otro. Desde este punto de vista la originalidad de la antropología sería la “negación de simultaneidad o contemporaneidad” (*denial of caevalness*) de su objeto de estudio, de su “persistente y sistemática tendencia a situar las sociedades tradicionales por ella estudiadas en un plano temporal diferente al de los autores (y lectores) de textos etnográficos” (1981: 31). ¿no es acaso el discurso bicultural la escenificación de esa mirada alocrónica? La situación de no contemporaneidad de las dos esferas culturales que representa el Te Papa entonces podría ser vista como la sublimación de este mecanismo discursivo antropológico, en la que ambos grupos desde una *visión emic* aceptarían esa no simultaneidad, creando así una perspectiva si se quiere *hiper-antropológica*<sup>680</sup>.

Es verdad, por otro lado, que el discurso expositivo tiende a evitar los defectos o vicios de muchos museos de antropología durante el siglo XX (sin ir más lejos el Museo Nacional de Antropología de México). En primer lugar existe el logro de representar a la cultura maorí como un *continuum* sin la dolorosa separación entre arqueología y etnología, sin la división entre un esplendoroso indígena pasado y su desconectado y desnaturalizado reflejo actual. Y segundo, con su política de rotación tribal evita, a la manera en que los aztecas predominan en el museo nacional mexicano, que ningún grupo étnico se imponga sobre los demás. No son pocos dichos logros, y es abrumadora la participación de diferentes comunidades en la elaboración expositiva, sin embargo su clara vocación democrática no evita que tenga un posicionamiento antropológico definido y un relato de nación específico acorde con el contexto y las necesidades políticas del presente.

---

<sup>680</sup> FABIAN, Johannes, *Le temps et le autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Collection Essai, París, 2006.

*La introducción en el museo, institución secularizada y pública, de elementos religiosos maoríes marca los límites o aflora las contradicciones entre el alzamiento de los derechos culturales y los derechos individuales o civiles.*

Puede parecer paradójico que la llamada de la ‘nueva museología’ a superar el paradigma clásico de museo-como-templo para abogar por un museo-como-fórum, desencadene precisamente la reintroducción en el mismo de elementos sagrados o religiosos. En una institución que precisamente nace de la secularización y nacionalización de los bienes patrimoniales —esto es, nace con la democracia moderna— los principales llamados a “democratizar el museo” precisamente son los que puedan desencadenar tensiones entre las minorías culturales y el conjunto de una ciudadanía.

Es verdad, tal como observamos en su momento, que el museo que denominamos como clásico, ha sido descrito en multitud de ocasiones como un templo, bien porque sancione el orden civil de un Estado o nación, bien porque el simple efecto de situar un objeto en exposición lo eleve a categoría de sagrado o de fetiche (esa mirada devota que Benjamin denominó como *aura*). ¿Consigue evitar el *Te Papa* tal efecto sacralizador? Respecto a lo primero, hemos visto como el actual museo nacional neozelandés no es que escape al poder sancionador de dichas instituciones, sino que precisamente responde a un relato de nación y un orden específicos de la Nueva Zelanda postbritánica (resumido en el amplio concepto de biculturalismo). Respecto a lo segundo, la aparición del objeto como *taonga* en la museología maorí no interrumpiría ese mecanismo por el que el visitante, bien por coacción ambiental bien por costumbre social, percibe al objeto museístico como imbuido de cierta aura (elitizado). Solo que, a esta cualidad, la metafórica consideración de fetiche de un objeto por el prestigio que adquiere al exponerse en un museo, habría que sumarle la consideración de fetiche en el más clásico de sus sentidos; esto es como contenedor de energía o *mana*, o como recipiente de espíritus o de antepasados, que impone en su tratamiento una serie de tradiciones o valores de carácter religioso y, en definitiva, una serie de restricciones culturales.

En definitiva, la coexistencia de diferentes visiones *etic* y la expulsión de toda visión *emic* del museo —una visión *emic* que pueda organizar el material allí recogido en base a supuestos criterios objetivos, seculares y civiles—, la equiparación de los derechos



individuales y las tradiciones indígenas, habrá de generar necesariamente conflictos como el veto a la mujer embarazada o menstruante en base a consideraciones culturales tradicionales. Un caso extremo y polémico, que no debería ilustrar el conjunto de novedosas prácticas museísticas que en el Te Papa se llevan a cabo, pero que sí viene a evidenciar los límites que han de imponerse a los derechos culturales y a los procesos de empoderamiento.

*No es que los maoríes no participaran hasta recientemente en la práctica museística o en los procesos de patrimonialización, sino que ha cambiado el paradigma de participación. Mientras antes participaban junto a la comunidad, ahora participan como una entidad separada, principalmente a través de las tribus o iwi.*

Siendo conocida la inequidad en la participación a lo largo de la historia de los maoríes en los órganos de decisión de las instituciones culturales neozelandesas (y aún a día de hoy), no es cierto que, tal como demuestran las obras aquí reseñadas de Conal McCarthy, los maoríes no participaran desde un principio en el proceso de patrimonialización y musealización de una cultura neozelandesa, una cultura que debía gran parte de su originalidad al componente maorí. Precisamente fue tal participación una de las principales estrategias de negociación, de resistencia y de colaboración del colectivo maorí para con el Estado. A través de esfuerzos individuales, de personajes tan relevantes como Apirana Ngata o Peter Buck los maoríes fueron adquiriendo progresivamente cierto nivel de autogobierno, independencia y reconocimiento. Fueron precisamente este grupo de personajes quienes se dieron cuenta de la importancia en el desarrollo cultural maorí de la dialéctica entre las tribus y la aplicaron al movimiento político indígena.

Lo que parece claro actualmente, y según lo que hemos analizado, es que el paradigma dominante es el equiparar la cultura maorí al conjunto de sus *iwi* o tribus. Dicho de otra manera el sujeto político indígena básico en Nueva Zelanda es la *iwi*. En lo que a nuestro campo respecta, la negociación llevada a cabo en el Te Papa se realiza con este único sujeto, cada tribu proporciona sus representantes. Si lo comparamos con el caso mexicano veremos como en dicho universo la unidad política indígena está marcada por los límites del pueblo o el municipio. Esta fue la causa de que, en las últimas décadas, con el resurgir del movimiento indígena maorí, los indígenas urbanizados (que no integrados), y principalmente debido a sus altas tasas de criminalidad, fueran considerados como

desnaturalizados, esto es, destribalizados. Y la solución a esta desestructuración solo pasaría por una vuelta a los valores tradicionales que el museo podía, en parte, canalizar

Tal parece ser también el motivo de que muchos curadores en las entrevistas, aludieran a la participación “diferente” de los maoríes en la génesis de los museos comunitarios y aún en la del museo nacional. Así respondían los curadores del *Whangarei Museum and Heritage Park Kiwi North*: “Creo que la gente maorí estuvo envuelta en un sentido general, porque ellos formaban parte de la comunidad pero creo que no participaron hasta... como una entidad maorí, hasta los últimos años”<sup>681</sup>. Así como otros ejemplos, entre los que destaca Hokianga como museo de comunidad, precisamente centrado en la investigación de los matrimonios mixtos, y su expresa falta de legitimidad en la posesión de patrimonio maorí frente a la *iwi* local. El sujeto político indígena, por tanto, toma diferentes formas según su contexto y situación.

---

<sup>681</sup> “I think māori people were involved in a general sense, because they were in the community but I don’t think they were involved until... as a māori entity as such until recently, not until the last years”, Entrevista a Natalie Brookland, 7/12/2012, [La traducción es nuestra].



## Capítulo 4: Reflexiones finales: ¿Hacia un solipsismo museográfico – antropológico?

“...este momento ideológico actual del indio para sí”.

Guillermo Bonfil Batalla<sup>682</sup>

“...describirse a sí mismos para sí mismos”.

Hirini Moko Mead<sup>683</sup>

En las páginas precedentes se ha analizado un fenómeno novedoso y celebrado: comunidades indígenas a lo largo del globo siendo curadores de sus propios museos en donde, a través de la exhibición de sus materiales culturales, son capaces de narrar su historia y proyectar sus perspectivas. Sujetos que han atravesado la vitrina para re apropiarse de un patrimonio —a veces lejano siglos en el tiempo, a veces todavía vivo en el presente— y del control de sus diferentes significados.

Durante toda la presente investigación se ha pretendido analizar los presupuestos, intereses y dinámicas que se ocultan bajo este fenómeno, esto es, se ha pretendido realizar una aproximación crítica del mismo. En el centro del poliédrico conjunto de manifestaciones que se han sucedido a lo largo de nuestra investigación (museología comunitaria, defensa de las identidades culturales, descentralización patrimonial, restitución de materiales, crisis y democratización institucional y científica, superación de paradigmas integradores, etc.) se encuentra el museo, no solo en cuanto que mero objeto de estudio sino como sensible receptor de diferentes dinámicas. El museo ha actuado en este trabajo como un “atractor inerte”, como centro de cristalización de tendencias tanto epistemológicas como sociales y económicas, demostrando que su insistente consideración en cuanto que institución marmórea o momificada ha solido

---

<sup>682</sup> BONFIL BATALLA, Guillermo, “Aculturación e indigenismo: la respuesta india”, en ALCINA FRANCH, José (comp.), *Indianismo e indigenismo en América*, Alianza, 1990, p. 200 – 201.

<sup>683</sup> MEAD, “Te Maori Comes Home...”, *op. cit.*, p. 4. [La traducción es nuestra].

responder más a los consecutivos anhelos de los autores de cada tiempo —y a cierto afán contracultural— que a una realidad manifiesta. El museo se ha mostrado en definitiva sensible al cambio, encarnando —y a veces encabezando— algunas de las sensibilidades, dinámicas y políticas que caracterizan nuestro tiempo. El multiculturalismo frente a la integración, la diferencia frente a la semejanza, la memoria frente a la historia, la descentralización y democratización impuestas por el subjetivismo frente al elitismo y la centralización del objetivismo, los ‘nuevos movimientos sociales’ o microgrupos frente a los grandes relatos, han sido solo algunos de los principales virajes que hemos podido reconocer en nuestro objeto de estudio.

Por un lado se ha pretendido enmarcar los museos indígenas en sus contextos nacionales o locales, analizar su imbricación en la continuación o agotamiento de los discursos museográficos nacionales, sus decisivas relaciones con las diferentes instituciones culturales, su inmersión en marcos económicos o simbólicos regionales, las diferentes maneras de gestión comunitaria, las variadas prácticas o perspectivas aplicadas a la exposición de los materiales, o las diferentes temáticas que dominan en sus salas. Pero por otro, haciendo hincapié en un marco comparativo tan disímil como el aquí propuesto, se ha querido subrayar la globalidad del fenómeno, y con ello, su imbricación en dinámicas de mayor alcance, tanto materiales (retroceso del estado, descolonización, globalización, etc.) como epistemológicas. Y es en este último aspecto en el que se incidirá, a modo de reflexión sintética, en las conclusiones de la presente investigación.

Efectivamente, analizados los diferentes contextos histórico-culturales y los estudios de caso, en última instancia el fenómeno de los museos indígenas materializa y hace aflorar una serie de cuestiones fundamentales de carácter epistemológico, tales como ¿es posible llegar a conocer y representar con certeza los contenidos *emic* de otra cultura? ¿una representación *emic* es siempre una representación fiel o verídica? O por el contrario ¿una representación *etic* siempre será impuesta (o impostada) al realizarse en base unos valores ajenos a la cultura estudiada? Y sobre todo ¿dónde situar dentro de este esquema al discurso científico que nació paralelamente al museo y que ha alumbrado tanto el museo clásico como su crítica? ¿dónde situar el *uso político* del museo? ¿se ha superado con su democratización? Y en caso negativo ¿a qué uso político ha respondido su llamada *democratización*?

El cuestionamiento de la autoridad etnográfica, la crítica en definitiva a que una cultura imponga su mirada, analice y represente a las demás, ha derivado en el surgimiento de una miríada de museos y de exhibiciones en donde cada grupo cultural exhibe sus materiales en base a su lineamientos y protocolos culturales. El museo tiende así, con la crítica al conocimiento y representación de realidades culturales ajenas, a la mera auto-representación y al culturalismo más extremo. Los municipios oaxaqueños, las *iwi* maoríes, las tribus nativas en Estados Unidos, han adquirido el privilegio de la interpretación y el control de los significados de un patrimonio que ahora es considerado su esencia y particular heredad cultural. El desprestigio de las visiones *etic* ha derivado así en un prisma de numerosas visiones *emic*, en lo que hemos denominado como el paradigma de un *solipsismo museológico-antropológico*, una forma radical de subjetivismo, opuesta al objetivismo científico, en la que solo se daría la posibilidad de conocer al propio yo, en la que cada grupo cultural, encerrado en los límites del grupo mismo, en una completa autodeterminación, sea, al mismo tiempo y en exclusiva, el sujeto y objeto de su propia exposición. El museo comunitario o indígena materializa así uno de los principales dilemas afrontados por la disciplina antropológica desde finales del siglo XX.

Es un debate en definitiva *sobre límites* el que plantean los museos indígenas: son los límites que separan férreamente los heterogéneos grupos culturales e identidades en el Te Papa (*tangata whenua* y *tangata tiriti*, pero también las *iwi*, los pueblos del Pacífico, los inmigrantes, los refugiados, etc.); son las lindes que marcan el territorio de los municipios oaxaqueños, y sus diferentes patrimonios, cuya legitimación simbólica el museo comunitario ayuda a solidificar; y son, por último, los límites epistemológicos que separan las visiones *emic* (estrictamente sujetos agentes de determinadas formaciones culturales) y *etic* (sujetos gnoseológicos: antropólogos, historiadores, lingüistas, arqueólogos o curadores).

Sin embargo, si algo ha mostrado el análisis del fenómeno de los museos comunitarios indígenas es lo difuso, lo problemático y también lo político que lleva aparejado el adentro y el afuera cultural. En primer lugar, por la dificultad de separar grupos o identidades culturales que nunca constituyen esferas dadas, sino que se tienden a superponer o incluso a poner en conflicto. Vimos para el caso de Nueva Zelanda como los protocolos maoríes que imponía el dualismo entre lo sagrado y lo profano en la

organización del material antropológico, entró en conflicto con los valores civiles (y con la identidad de género) que suponen una igualdad entre hombres y mujeres. También pudimos analizar para el caso de la Sierra Norte en Oaxaca cómo dos identidades (una obrera o minera, y otra étnica) entraban en pugna a través de sus respectivos museos por el control de los recursos y el territorio. También los lazos étnicos quedaban en segundo plano en los conflictos entre lindes que vimos para la región mixteca y la sierra mixe, en favor de la vecindad otorgada por el municipio. Las identidades, las diferentes esferas culturales, no parecen por tanto realidades objetivas suficientemente sólidas para condicionar y dar forma por sí solas a los diferentes proyectos museísticos, más bien el museo se antoja un instrumento para el desarrollo, negociación y, sobre todo visibilización, de aquellas.

Además, estos límites culturales, territoriales, identitarios más o menos difusos o enfrentados, este mosaico de microgrupos diversos que establecen y representan los museos aquí tratados, en los casos analizados se mantienen indefectiblemente —y esto es una de las claves fundamentales— ya no solo dentro de los límites de la nación, sino respaldado decisivamente por sus principales instituciones culturales. El estado-nación —disuelto, negociado, vuelto a imaginar, como se quiera— sigue siendo el marco fundamental, el que otorga el contexto de justificación y la plataforma para elaborar los diferentes proyectos y discursos museográficos. Por tanto, ni se puede contemplar meramente a los museos comunitarios como un desafío a los discursos museísticos nacionales, ni se puede descartar —sin que ello sea incompatible con la utilidad particular que le den las tribus o diferentes municipios indígenas— un uso político dentro del propio marco del estado-nación. Tal como se ha pretendido apuntar, en naciones poscoloniales como Nueva Zelanda o México los procesos de descentralización patrimonial, restitución de bienes culturales, o de apertura a las minorías indígenas adquiere una nada despreciable cualidad de redefinición identitaria nacional y de legitimación política. El retroceso del estado, la globalización, los flujos migratorios no llevarían a superar o agotar los relatos de nación —tal como se podría pensar ante la atomización de los discursos museográficos— sino que precisamente podrían verse galvanizados. La precisa legitimación frente a un autoritario periodo anterior (régimen posrevolucionario en México, *recolonisation* inglesa en Nueva Zelanda) caracterizado por la integración en una totalidad —es decir en una totalitaria segregación de las minorías— resultaría en una redefinición más atenta a la diversidad y al reconocimiento de los diferentes grupos

étnicos o minoritarios. Y dentro de ese prisma de grupos culturales que formaría la ciudadanía actual (representado inmejorablemente en el Te Papa a través de una consecución de esferas culturales) y más aún en naciones poscoloniales prestas a definirse frente a lo europeo y colonial —es decir, donde la memoria nacional se refiere a la condición de colonizado— habría de privilegiarse al precedente indígena. Tal como se analizó para el caso de Nueva Zelanda, la inauguración de un nuevo proyecto museográfico nacional tenía que ver con la escenificación —dejada atrás la ligazón política con Inglaterra— de un nuevo periodo más inclusivo y respetuoso con los pueblos originarios. Lo mismo en México tras un periodo de agotamiento político que demandaría una redefinición más inclusiva del relato nacional capaz de otorgar una carga de legitimidad democrática. En definitiva, el fenómeno de los museos indígenas y la dotación de autonomía y restitución histórica a los pueblos originarios podría ser visto como una revigorización de dos de los pilares de los relatos identitarios que suelen caracterizar a las naciones poscoloniales: la mirada constante (etnográfico-arqueológica) hacia los pueblos originarios como componente esencial y original de la nación, y la fijación de una memoria nacional que gira en torno a la condición de colonizado.

Además de los límites meramente culturales, los museos comunitarios parecen enfrentar otras dicotomías más confusas. Una de las más repetidas en la investigación aquí presentada, avivada tanto desde la antropología posmoderna como desde la arqueología post-procesual, ha sido aquella que enfrenta al indígena y al especialista. El teórico y el nativo estarían abocados a poseer una relación problemática, separada y antagónica, de tal manera que el nuevo museo —tal como han propuesto y animado numerosos autores— ha de plantearse como una ‘zona de contacto’, ‘laboratorio civil’ o una ‘arena de disputa’ donde especialistas e indígenas negocian los significados de los objetos culturales y las representaciones museográficas. Las prácticas autoritarias y verticales darían paso a una concepción más democrática e inclusiva en el nuevo museo, donde ya no habría objetos ni sujetos expositivos. Aunque al respecto habría que preguntarse qué hace James Clifford sino analizar a los ancianos tlingit —y no al revés— en su conocido estudio sobre los museos de la costa noroccidental de Estados Unidos, o el porqué de los innumerables estudios antropológicos que han desatado la constitución de los museos comunitarios de Oaxaca.



Sin embargo, ya hemos ido apuntando las dificultades que impone poner el foco en una dicotomía establecida entre científicos e indígenas, categorías diferentes y peligrosamente excluyentes. Superadas por un lado por la existencia actual, y también pretérita, de científicos indígenas que ven encarnados en su propia persona una oposición inútil entre su pertenencia étnica y su formación profesional. Y, por otro, por la decisiva y constante influencia que ha emanado desde las instituciones académicas hacia los museos indígenas. Pues es preciso aquí volver a incidir en el siguiente punto: los museos indígenas aquí analizados comparten muchas de las concepciones y perspectivas de la antropología posmoderna (o crítica) o la ‘nueva museología’. Una de las sorpresas que habrá podido resultar en algún lector presto a encontrar en las páginas precedentes algo así como una museología indígena, subalterna y alternativa a los modelos occidentales, será su adecuación a los postulados de la nueva museología e incluso a los discursos museográficos nacionales. En el caso de Nueva Zelanda, hemos visto como paralelamente a la aplicación de los diferentes y sorprendentes protocolos culturales maoríes existe una profunda (y mutua) influencia con respecto a los postulados de la ‘nueva museología’. A pesar de haber conseguido una cuota de autonomía inédita en el control cultural de sus materiales en el museo nacional, esta independencia no sobrepasaba, sino acaso solidificaba materializado en el museo, el esquema nacional emanado de Waitangi. Por otro lado, el discurso museográfico de los museos indígenas de Oaxaca, puente tendido entre un pasado prehispánico y un presente etnológico, replica casi con exactitud la tradición fundante de la museografía mexicana. Más que mostrar la cooptación del proceso de empoderamiento, la mutua influencia entre comunidades indígenas y los discursos institucionales y relatos de nación parece venir a matizar así las habituales perspectivas dicotómicas. Dicha adecuación y mutua influencia no significaría —desde el punto de vista del presente trabajo— tanto una cooptación o contaminación del proceso de consecución de una museística verdaderamente indígena, como una determinación a contemplar a las comunidades indígenas como insertas y participantes, tanto antes como ahora, en los procesos nacionales de control del patrimonio.

La decisiva labor del especialista, en especial el antropólogo, en la conformación de los museos indígenas nos ha desvelado un nuevo despliegue: una cierta ocultación de su labor. La crítica a la autoridad etnográfica emprendida desde la propia antropología posmoderna no ha derivado en un retroceso de la presencia de dicha disciplina en el campo del museo, sino más bien a su invisibilización en pos de subrayar la dotación de

autonomía para las comunidades indígenas. Bajo el termino de “asesor” o “consultor” un conjunto de antropólogos ha proyectado sus perspectivas en el nuevo museo a través del trabajo conjunto con las comunidades. Los límites entre el indígena y el especialista se han tendido a difuminar hasta el uso de un confuso plural mayestático (tal como se describió para el caso de Oaxaca). No han sido pocos los que han venido criticar tal proceso, tan característico por otra parte de las coordenadas posmodernas. Así describía Fredric Jameson la labor de James Clifford: “propone una intermitencia o alteración del sujeto y el objeto, de la voz y la sustancia, del teórico y el ‘nativo’, lo cual le asegura al intelectual una marca también intermitente de pertenencia al grupo, que no está disponible para el hombre blanco que es Clifford”<sup>684</sup>. O bien la réplica que se daba en México a raíz de la Declaración de Barbados por parte de Aguirre Beltrán a Bonfil Batalla: “Se ha hecho correr la voz de que quienes firmaron la declaración principal son indígenas, representantes de grupos étnicos originalmente americanos [...] Damos por sentado que la declaración principal lleva la firma de indios ya que se inicia con una invocación —hermanos indios— que en boca de no indios tiene a menudo tonos francamente demagógicos”<sup>685</sup>. Una de las constantes del presente trabajo —sin menoscabo de la importancia de la segregación histórica a la que se sometió a los pueblos indígenas y a la importancia reciente de los ‘nuevos movimientos sociales’— ha sido precisamente subrayar la importancia decisiva de la *mirada del crítico* en el múltiple fenómeno de la museologías comunitarias e indígenas.

Se convendrá por tanto, y por lo dicho en páginas precedentes, que el museo comunitario, y muy especialmente los museos indígenas aquí analizados, no son sencillamente manifestaciones de un fenómeno dado —la visión de una comunidad indígena o el fin de la marginación de las mismas en la construcción y representación del patrimonio— sino el resultado de la confluencia de una serie de determinadas corrientes de pensamiento, especialmente relacionadas con los ‘estudios culturales’ y la antropología posmoderna (y que podríamos resumir en la línea que transcurre entre *Writing Cultures* de Clifford al *Exhibiting Cultures* de Karp) caracterizadas en última instancia por una crítica a la autoridad etnográfica. Una crítica que marcaría un antes y un después en la práctica de

---

<sup>684</sup> “[E]so que se llama ‘Estudios Culturales’, lejos de ser una cuestión académica y disciplinaria, gira de hecho en torno del *status* del intelectual como tal en relación con la política de los llamados ‘nuevos movimientos sociales’”, JAMESON, “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, *Op. cit.* p. 83.

<sup>685</sup> AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, “Comentarios”, en *Nueva Antropología*, vol. II, n. 7, 1977, p. 118.

dicha disciplina: el que separaba una etnografía y un museo atrapado en los sucesivos y cada vez más refinados proyectos coloniales; y una nueva etnografía presta a representar la variedad de voces discordantes, alojadas todas en un nuevo museo.

Por otro lado dicha crítica a la autoridad etnográfica no se reduce simplemente a cuestiones procedimentales dentro de los límites del campo profesional antropológico (e historiográfico)—entiéndase la dificultad o acaso imposibilidad de representación y conocimiento objetivo de otras culturas— sino que la crítica a la autoridad etnográfica representa en sí misma una enmienda a una historia de colonización occidental basada precisamente en la reificación cultural y la elevación de un supuesto saber objetivo; lo que además explicaría su adecuación a los antropología y los relatos museográficos de las diversas naciones poscoloniales. De esta manera el museo comunitario o museo indígena no sería sino una aplicación de las digresiones procedimentales y epistemológicas de la antropología de autores como James Clifford; una materialización de su concepción de la etnología “no como la experiencia y la interpretación de ‘otra’ realidad circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva”<sup>686</sup>. Los llamados a contemplar en este sentido al nuevo museo, y la propia aplicación museística de estas proyecciones, parecen coadyuvar en este mismo sentido.

La paradoja que se nos presenta parece definitiva: el paradigma de un museo concebido bajo un culturalismo extremo, como un solipsismo o mónada museográfica, donde cada grupo cultural posee un espacio de representación *no intervenido* por elementos extraños (el museo comunitario como mero ‘espejo cultural’<sup>687</sup>), aparece atravesado (y concebido) decisivamente por los dictados de la antropología posmoderna y la ‘nueva museología’. No es solo, por tanto, que la museología comunitaria o indígena represente un inútil afán de sustancialización de las diferentes identidades culturales, sino que esta vendría a suponer el reflejo de una antropología ahora invisibilizada que entona “paradigmas discursivos del diálogo y la polifonía”.

---

<sup>686</sup> “Los paradigmas de la experiencia y de la interpretación están dejando paso a los paradigmas discursivos del diálogo y la polifonía”, CLIFFORD, “Sobre la autoridad etnográfica”, *Op. cit.* p. 159.

<sup>687</sup> BARRERA, Marco, “Pueblos, espejos y reflejos”, *Tercer Curso Interamericano de Capacitación Museográfica*, México, INAH – ENCRyM, 1993, p. 117; y MORALES, “Los espejos transfigurados...”, *op. cit.*

Asimismo, el hecho de que el proceso de empoderamiento patrimonial indígena haya sido contemplado como una devolución de una cultura material enajenada hacia sus legítimos poseedores —y que dicha reconexión suponga la recuperación de algo así como el verdadero estatus de dichos objetos— presupone una concepción determinada, una toma de posición, acerca del patrimonio y de la historia indígena. En primer lugar, enarbola acríticamente una concepción esencialista del patrimonio, en cuanto que manifestación sustancial y estática de un grupo cultural determinado y de sus sucesores. El patrimonio es un conjunto significativo de objetos y como tal no posee más significados que los atribuidos por los diferentes contextos, y las atribuciones humanas contenidas en los mismos. Es decir, el patrimonio *no es, se construye*. Durante el presente trabajo hemos rastreado los itinerarios de determinados objetos significativos: el calendario azteca, en idéntica composición significó idolatría, curiosidad o esencia nacional en diferentes periodos. Las cabezas maoríes o *toi moko* fueron originalmente trofeo (*foe toi moko*) recuerdo (*kin toi moko*) o souvenir (*trade toi moko*), objeto más característico de las islas en los museos de todo el mundo durante buena parte del siglo XIX, y en el siglo XX considerado políticamente incorrecto en cuanto que manifestación de un oscuro periodo colonial, finalmente demandado para su restitución por los descendientes de aquellos que los fabricaron<sup>688</sup>. Una cosa es iniciar un necesario proceso de restitución hacia sus legítimos poseedores de aquellos objetos que fueron usurpados o coleccionados ilegalmente; otra es una muy razonable apertura del patrimonio en cuanto que recurso económico, cultural y político para el presente de los diferentes grupos culturales; y otra muy diferente es fundamentar o justificar un proceso de restitución general de objetos culturales en la identidad cultural de los pueblos indígenas; fundamentarla, en definitiva, en una especie de fidelidad a las raíces o a una vuelta a los orígenes que, precisamente, mucho tiene de aquel espíritu museístico de conservación y fijación de una realidad esencial. Pero en segundo lugar dicha concepción también tiende a fijar a los propios grupos indígenas en tanto que presupone la identidad sustancial de un mismo pueblo que en el transcurrir de los siglos, habría logrado mantener la misma cultura para reconocerse “como el mismo pueblo a través precisamente de la invariancia histórica de su cultura, convertida en patrimonio o sustancia de la vida de ese pueblo”<sup>689</sup>. ¿Y qué sería este

---

<sup>688</sup> “Existe un consenso en que la esencia y naturaleza de los objetos māori en las colecciones de los museos permanecen inalterables a través de todos sus ‘desfiguraciones’ hasta que reanudaron ‘su verdadero’ estatus como *taonga*”, MCCARTHY, “Before ‘Te Maori’”, *op. cit.* p. 121.

<sup>689</sup> BUENO, *El mito de la cultura*, *op. cit.* p. 181.

mecanismo museográfico sino una réplica de la tradición que alumbraría la construcción de discursos nacionales y patrimoniales a lo largo del siglo XIX y XX? Si aquel se preocupó de proyectar una imagen de soberanía popular y unión ciudadana, éste hace lo propio a través de una escenificación poscolonial de la autonomía política de los pueblos o etnias dentro del contexto nacional.

Pero tal contexto, se ha de subrayar una y otra vez, por muy definitorio que se presente no invalida la propia acción de las diferentes comunidades. Es por ello que uno de los principales objetivos de la investigación que aquí desarrollada ha sido precisamente cuestionar la imagen pasiva y de perennidad a la que necesariamente condenan aquellas visiones legitimadas en exclusiva en una ‘identidad cultural’ que es preciso conservar. En primer lugar, las comunidades indígenas han sido parte activa en el proceso de empoderamiento y restitución patrimonial que se ha llevado a cabo en años recientes, aprovechándose del actual contexto presente tanto epistemológico como político, y de las necesidades institucionales en un periodo de profundos reajustes. Pero también se ha querido hacer hincapié en la participación de las comunidades en la construcción de los diferentes patrimonios nacionales en periodos anteriores, algo que ha quedado sumamente oculto por las visiones que han venido a celebrar la actual *reconexión* de las comunidades con *su* patrimonio. Para ello se han incluido ejemplos tanto para el marco neozelandés (donde está mucho más estudiada la implicación consciente y estratégica maorí en los procesos de construcción patrimonial) como para los municipios oaxaqueños, en donde se ha analizado diversos estudios de caso que prueban una pronta involucración de las comunidades en el manejo de patrimonio. Se podrá argüir, por cierto, que en México no hubo una respuesta indígena organizada como la desplegada por el *Young Maori Party*, o que la aplicación de protocolos indígenas en los actuales museos no ha sido tan sistemática o profunda como en el Te papa neozelandés, pero ello obviará lo que en el presente trabajo se ha querido subrayar de manera muy reiterada; a saber, que la comunidad indígena (y por tanto el museo de comunidad) mexicano no responde a una totalidad étnica (tribu o *iwi*) como es propia de la cultura política y la legalidad anglosajona, sino a un marco municipal basado en el principio de vecindad, por lo que será en este contexto donde será preciso buscar las respuestas indígenas al manejo del patrimonio. Será preciso por tanto insistir en futuras investigaciones en este punto, en indagar en la capacidad de los pueblos indígenas para construir y reapropiarse de los

diferentes espacios políticos que las demandas de originalidad indígena de los diferentes patrimonios proporcionan.

Para ello será preciso acabar con las visiones esencialistas que persisten todavía en caracterizar al patrimonio como una manifestación sustancial de diferentes grupos dados. Es labor del investigador y especialista —he aquí su irrenunciable importancia— poner al descubierto, enfrentar los diferentes intereses, discursos e intencionalidades políticas que la significación de los objetos culturales esconde. Y aquí el museo se presenta de nuevo como un privilegiado lugar para el análisis y apasionante objeto de estudio en sí mismo, una arena de discusión política entre diferentes grupos, una institución fundamental para el estudio de las diferentes sensibilidades y dinámicas que caracterizan nuestro tiempo y los pasados; no sólo un espejo sino también una ventana para acercarnos a las diferentes realidades del mundo.



## 5.- Fuentes y bibliografía

### 5.1.- Fuentes documentales no publicadas

BERNAL, Ignacio, “Informe de la Segunda Temporada de exploraciones arqueológicas en Coixtlahuaca”, 674.1, Tomo LXXXVI, Oaxaca, 1927 – 1950, vol. III, Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología – INAH, diciembre de 1947.

BLOM, Frans, “El lienzo de Analco”, Tomo LXXXIV, Estado de Oaxaca 1917 – 1950, ATDMP-INAH, 19/5/1945.

CASO, Alfonso, “Informe de las exploraciones realizadas en la población de Huamelulpan, Oaxaca, Ex-distrito de Tlaxiaco, julio 1961, 1 y 2 temporadas”, 19.58, ATCMA - INAH, 16/7/1961.

DE LA FUENTE, Julio, “Reporte de los sitios arqueológicos de los distritos de Villa Alta, Choapam, Ixtlán y Tlacolula, Oaxaca”, 681.2, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCMA-INAH, 15/3/1942.

DEPARTMENT OF INTERNAL AFFAIRS OF NEW ZEALAND, TE MĀORI MANAGEMENT COMMITTEE, *Te Māori: He Tukuna Kōrero*, Department of Internal Affairs, Wellington, 1988

*Diagnóstico de Necesidades Inmediatas de Mejoramiento de Vivienda*. Programa Institucional de Vivienda 2007 – 2012, Instituto de Vivienda del Estado de Oaxaca (IVO), Oaxaca de Juárez.



FEINMAN, Gary y NICHOLAS, Linda, “Informe preliminar del Proyecto “El Palmillo”: una perspectiva doméstica durante la Época Clásica en el Valle de Oaxaca. Décima temporada de Excavación, 2008”, The Field Museum, Chicago, 2008.

FERNÁNDEZ DÁVILA, Enrique, “Informe técnico final, Proyecto Arqueológico San José Mogote, Etla, Oaxaca, 1995 – 1996” *19.113 vol. I*, ATCMA-INAH, 1996.

GAMIO, Lorenzo, “Informe de las exploraciones en las zonas Arqueológicas de San Francisco Caxonos y Zoogocho”, 683.4, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCNA-INAH 4/6/1945.

-----, “Informe relacionado con la exploración de una tumba en el pueblo de Suchilquitongo, Oaxaca”, 687.8, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCMA - INAH, 30/5/1946.

-----, “Informe relacionado con la exploración de una tumba en el pueblo de Teotitlán del Valle, Oaxaca”, 619.12, Tomo LXXXVII, 1917 – 1947, vol. IV, ATCMA – INAH, 15/11/1947.

-----, “Informe relacionado con visita efectuada a la zona arqueológica de Chazumba y recorrido a los cerros de Lunatitlán y Tequixtepec, Huajuapam, Oax”, ref. B/311.46(02)/1, Departamento de Monumentos Prehispánicos, 22/11/1969.

Gobierno del Estado de Oaxaca, *Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales de Oaxaca*, 9/10/1997

-----, *Ley de derechos de los pueblos y comunidades indígenas del estado de Oaxaca*, Procuraduría para la defensa del Indígena, 21/3/1998.

GUZMÁN, Eulalia, *Exploración arqueológica de la Mixteca*, ATDMP - INAH, 670.13, del 27/3/1934.

INAH, *Programa Nacional de Museos*, México, 1986.

MARTINEZ GRACIDA, Manuel, “Las razas indígenas de Oaxaca”, en *Tomo LXXXVII*, 1917 – 1947, vol. IV, San Jacinto Tacuba, México, Archivo Técnico de la Dirección de Monumentos Prehispánicos – INAH, 1919.

NEW ZEALAND GOVERNMENT, *Maori Antiquities Act 1901*, Session I, G-08, Government Printer, Wellington, 1902.

-----, *An Act to Supress Tohungas*, 7 EDW. VII, 24/09/1907, n. 13, Government Printer, Wellington, 1907.

-----, *Report of the Waitangi Tribunal on the Manukau Claim*, Government Printer, Wellington, 1985.

-----, *Resource Management Act 1991*, Government Printer, Wellington, 1991.

-----, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Act 1992*, Government Printer, Wellington, 1992.

NEW ZEALAND JOURNAL OF THE HOUSE OF REPRESENTATIVES, “Memorandum Concerning the Colonial Museum”, *Appendix to the Journals of the House of Representatives*, Session I, D-09, 1866.

-----, THOMPSON, J. Allan, “Special Reports: Some Principles of Museum Administration Affecting the Future Development of the Dominion Museum”, *Appendices to the Journals of the House of Representatives*, 33, Government Printer, Wellington, 1915.

NEW ZEALAND NATIONAL MUSEUM TE PAPA TONGAREWA, *National Museum Annual Report*, Government Printer, Wellington, 1985.

-----, *National Museum Annual Report*, Government Printer, Wellington, 1987.

-----, *National Museum Annual Report*, Government Printer, Wellington, 1993.

-----, *Museum of Te Papa Annual Report 2002/2003*, Government Print, Wellington, 2003.

-----, *Te Papa’s Mātauranga Māori Policy del año 2004. Mātauranga Māori Strategy: He Ara Whainga*, Te Papa Tongarewa, Wellington, 2004.

-----, *Mātauranga Māori and Museum Practice. Resource Guide*, Te Papa National Services Te Paerangi, n. 31, agosto 2006.

-----, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa Annual Report 2008 – 2009*, Wellington, 2009.

-----, *Kōiwi Tangata Policy*, 1/10/2010, Wellington, 2010.

- , *Te Pūrongo ā Tau Annual Report 20012/2013*. Te Manatū Taonga Ministry for Culture & Heritage, Wellington, [En línea], última vez consultado: 13/5/2015, url: [http://www.tepapa.govt.nz/SiteCollectionDocuments/AboutTePapa/LegislationAccountability/1-821150-Te\\_Papa\\_Annual\\_Report\\_2012-13.pdf](http://www.tepapa.govt.nz/SiteCollectionDocuments/AboutTePapa/LegislationAccountability/1-821150-Te_Papa_Annual_Report_2012-13.pdf)
- , *Te Pūrongo ā Tau / Annual Report 2013 / 2014*, Te Manatū Taonga Ministry for Culture & Heritage, Wellington, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: [http://www.mch.govt.nz/files/Annual%20report%202013-14%20pdf%20version%20\(D-0559892\).PDF](http://www.mch.govt.nz/files/Annual%20report%202013-14%20pdf%20version%20(D-0559892).PDF)
- , “Mana Whenua”, [En línea], última vez consultado: 20/7/2015, url: <http://www.tepapa.govt.nz/WhatsOn/exhibitions/Pages/ManaWhenua.aspx>
- , “Our building”, [En línea], última vez consultado 27/7/2015, url: <http://www.tepapa.govt.nz/AboutUs/Pages/Ourbuilding.aspx#waharoa>
- , “Passports. Uruwhenua”, [En línea], última vez consultado 24/6/2016. url: <http://www.tepapa.govt.nz/WhatsOn/exhibitions/Pages/Passports.aspx>
- , “Treaty of Waitangi: Signs of a nation, Te Tiriti o Waitangi: Ngā tohu kotahitanga”, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <https://www.tepapa.govt.nz/visit/venues/spaces/treaty-waitangi-signs-nation>
- NEW ZEALAND PARLAMENT, “Motions – Congratulatory Message – Birth of His Royal Highness Prince George of Cambridge”, NZ Parliament, vol. 692, 2013, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: [https://www.parliament.nz/en/pb/hansard-debates/rhr/document/50HansD\\_20130730\\_00000012/motions-congratulatory-message-birth-of-his-royal-highness](https://www.parliament.nz/en/pb/hansard-debates/rhr/document/50HansD_20130730_00000012/motions-congratulatory-message-birth-of-his-royal-highness)
- ORTIZ DÍAZ, Edith, “Informe de la temporada de campo 1997 del Proyecto Arqueológico Rio Caxonos, Villa Alta de los zapotecos, Sierra Juárez, Oaxaca”, 19-116, Archivo Técnico del Consejo Nacional de Arqueología – INAH, febrero 1998.
- Plan Municipal de Desarrollo San Pedro y San Pablo Tequixtepec 2011 – 2013*, Ayuntamiento de San Pedro y San Pablo Tequixtepec, [En Línea], última vez

consultado: 6/6/2016, url:  
[https://finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion\\_publica/pmds/11\\_13/340.pdf](https://finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/11_13/340.pdf)

*Plan Municipal de Desarrollo Rural Sustentable de Santa Ana del Valle*, 2011-2013, Ayuntamiento de Santa Ana del Valle, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url:  
[https://www.finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion\\_publica/pmds/11\\_13/356.pdf](https://www.finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/11_13/356.pdf)

*Plan Municipal de Desarrollo Rural Sustentable de Santiago Matatlán 2008 – 2010*, Ayuntamiento de Santiago Matatlán, [En Línea], última vez consultado: 6/6/2016, url:  
[https://www.finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion\\_publica/pmds/08\\_10/475.pdf](https://www.finanzasoxaca.gob.mx/pdf/inversion_publica/pmds/08_10/475.pdf)

*Registro Arqueológico 55 P.J. Santa Ana del Valle, Tlacolula* del DRPMZA-INAH.

*Registro de zonas arqueológicas*, Cédulas para identificar y catalogar bienes arqueológicos inmuebles, Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas,

-----, San Pedro y San Pablo Tequixtepec, E14D1420013; E14D1420014; E14D1420015; E14D1420017; E14D1420023; E14D1420030; y E14D1420060, 27/11/1986, RPMZA, México, 1986.

-----, Magdalena Jaltepec, E14D3620095, 10/11/1986, RPMZA, México. 1986.

-----, Santiago Suchilquitongo, E14D4720487; E14D3720002; y E14D3720003, 3/11/1995, RPMZA, México, 1995.

-----, San Francisco Cajonos, E14D4920002, Diciembre de 1996, RPMZA, México, 1996.

-----, San Martín Huamelulpan, E14D3520413; y E14D3520450, RPMZA, México, 15/3/1999.

-----, Santa María Cuquila, E14D4420002; E14D4420012; RMPZA, México, 20/4/06.

-----, Santa Ana del Valle, E14Y4820019; E14D4820018, RPMZA, México, 27/5/2008.

-----, Cerro de la Campana, E14D3720003, RPMZA, México, 2009.

- RIVERA GUZMÁN, Ángel Iván, “Los asentamientos prehispánicos del área de Tequixtepec, Mixteca Baja de Oaxaca. Primer informe al Consejo de Arqueología”, Junio de 1996, 19-93, XII, Apéndice 3, Dirección del Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas, 1996.
- , “Informe del registro de las colecciones del Museo Shan Dany, Santa Ana del Valle, Tlacolula, 55 P.J. del 17 de noviembre de 2001, DRPMZ , 2001a.
- , “Informe del registro de las colecciones de los museos comunitarios de Oaxaca”, 5/12/2001, DRPMZA.
- ROBLES, Ramón, “Las tumbas aborígenes y sus códigos de piedra en la zona arqueológica de Tecomavaca, Oaxaca”, Tomo LXXXVII, 1917-1947, vol. IV, Archivo Técnico de la Coordinación Nacional de Arqueología – INAH, México, 1932.
- ROBLES GARCÍA, Nelly M., “Informe Técnico final del rescate arqueológico Santa Ana del Valle 2010. Cerro Colorado, Tumba Prehispánica 2010.1, Santa Ana del Valle, Tlacolula, Oaxaca”, 19-406, del Archivo Técnico del Consejo de Arqueología - INAH, 2010a.
- , “Informe de San Pedro y San Pablo Tequixtepec”, Reg 900 P.J (Clave 401.F(20) 26.1998. Oax | R. 900 P. J., DRPMZA.
- ROYAL COMMISSION ON SOCIAL POLICY, *The April report: report of the Royal Commission on Social Policy: Te Komihana a te Karauna mo nga Ahuatanga-A-Iwi*, 5 vol., Wellington, 1988
- STATISTIC NEW ZEALAND TATAURANGA AOTEAROA, “Statistic New Zealand”, *Draft Report of a Review of the Official Ethnicity Statistical Standard: Proposals to Address the “New Zealander” Response Issue*, Wellington, 2009.
- TE MĀORI MANAGEMENT COMMITTEE, *Te Māori: He Tukuna Kōrero*, Department of Internal Affairs, Wellington, 1988.

VALENZUELA, Juan y DEL PEÓN, Lorenzo, “Informe preliminar del resultado de visitas y exploraciones en los Estados de Oaxaca y Veracruz”, 636.6, Tomo LXXXIV, Estado de Oaxaca, 1917 – 1949, vol. II, Archivo Técnico del Consejo Nacional de Arqueología del INAH, México, marzo de 1949.

VARGAS, Jesús, “Informe de inspección de las zonas arqueológicas del Estado de Oaxaca”, 659.2, Tomo LXXIV, 1917 – 1947, vol. II, ATCNA–INAH, diciembre de 1917.

WAITANGI TRIBUNAL, *Motunui-Waitara Report*, 6, Department of Justice, Wellington, 1983, pp. 49-55, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016 , url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68496669/Report%20on%20Motunui-Waitara%20Claim.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68496669/Report%20on%20Motunui-Waitara%20Claim.pdf)

-----, *Report of the Waitangi Tribunal on the Manukau Claim*, Sección 7.2. y 9.3.5., Department of Justice, Wellington, 1985, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68495207/WAI008.PDF](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68495207/WAI008.PDF)

-----, *Report on the Te Reo Maori Claim*, Government Printer, Wellington, 1986, pp. 17 – 18, 20 – 21, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68482156/Report%20on%20the%20Te%20Reo%20Maori%20Claim%20W.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68482156/Report%20on%20the%20Te%20Reo%20Maori%20Claim%20W.pdf)

-----, *Te Roroa Claim*, Department of Justice, Wellington, 1992, [En línea], última vez consultado 25/6/2016, url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68462675/Wai38.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68462675/Wai38.pdf)

-----, *The Whanganui River Report*, Government Printer, Wellington, 1999, [En línea], última vez consultado: 26/6/2016 , url: [https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt\\_DOC\\_68450539/Whanganui%20River%20Report%201999.pdf](https://forms.justice.govt.nz/search/Documents/WT/wt_DOC_68450539/Whanganui%20River%20Report%201999.pdf)

## 5.2.- Entrevistas

ARLIDGE, Shelley, Grabación, *Russell Museum / Te Whare Taonga o Kororareka*, Russell, 6 de diciembre de 2012.

BROOKLAND, Natalie, Grabación, *Kiwi North Museum* Whangarei, Whangarei, 7 de diciembre de 2012.

CHRISTOFFEL, Marie Geraldine, Grabación, *Otaki Heritage Bank Museum*, Otaki, 4 de diciembre de 2012.

CLARKE, Chanel, Archivo personal de Conal McCarthy, *Auckland Museum*, Auckland, 10 de noviembre de 2008.

DAVEY, Moana, Archivo personal de Conal McCarthy, *Waikato Museum*, fecha desconocida.

HAKIWAI, Arapata, Archivo personal de Conal McCarthy, Wellington, 4 de junio de 2009.

HARRIS, Janice Heather, Grabación, *Otaki Heritage Bank Museum*, Otaki, 4 de diciembre de 2012.

JOHNSTONE, Karl, Archivo personal de Conal McCarthy, Wellington, 19 de diciembre de 2008.

JOHNSON, Christine, Grabación, *Paekakariki Rail and Heritage Museum*, Paekakariki, 4 de noviembre de 2012.

JOHNSON, David, Grabación, *Paekakariki Rail and Heritage Museum*, Paekakariki, 4 de noviembre de 2012.

PAKU, Rhonda, Archivo personal de Conal McCarthy, Wellington, 24 de febrero de 2009,

-----, Grabación, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, Wellington, 1 de noviembre de 2012.

PARATA, Moana, Archivo personal de Conal McCarthy, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, Wellington, 17 de febrero de 2009.

-----, Grabación, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, Wellington, 2 de noviembre de 2012.

PEITA, Dion, Archivo personal de Conal McCarthy, Wellington, 7 de enero de 2009.

TAMARAPA, Awhina, Grabación, *Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, Wellington, 2 de noviembre de 2012.

WHALEY, Alexa, Grabación, *Hokianga Museum and Historical Society*, Hokianga, 8 de diciembre de 2012.

WHALEY, Owen, Grabación, *Hokianga Museum and Historical Society*, Hokianga, 8 de diciembre de 2012.

WHITE, Te Taru, Archivo personal de Conal McCarthy, Wellington, 19 de diciembre de 2008.



### 5.3.- Bibliografía

ADORNO, Theodor, *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962.

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, “El problema humano de las Mixtecas”, en MARROQUÍN, Alejandro, *La ciudad mercado (Tlaxiaco)*, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 7 – 29.

-----, *Regiones de Refugio*, Instituto Indigenista Interamericano, Ediciones Especiales, n. 46., México, 1967.

-----, “Comentarios”, en *Nueva Antropología*, vol. II, n. 7, 1977, pp. 118 – 120.

-----, “Del materialismo dialéctico al culturalismo utópico: Guillermo Bonfil y su obra antropológica”, en *La palabra y el hombre*, n. 92, Universidad Veracruzana, 1994, pp. 5 – 29.

AMES, Michael M., *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, University of British Columbia, Vancouver, 1992.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FEC, México, 2006.

ANNINO, Antonio, “Cádiz y la revolución territorial de los pueblos mexicanos, 1812-1821”, en ANNINO, Antonio (coord.), *Historia de las elecciones en Iberoamérica, siglo XIX. De la formación del espacio político nacional*, FCE, Buenos Aires, 1995.

APPADURAI, Arjun (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultura de las mercancías*, Grijalbo, México, 1991.

ARIZPE, Lourdes, *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*, Porrúa, México, 2009.

- ASH, Julie, “Te Papa tapu advice ‘can be ignored’”, en *Diario Dominion Post*, 13/10/2010, p. 5, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/national/politics/4225775/Te-Papa-tapu-advice-can-be-ignored>
- BACZKO, Branislaw, *Les imaginaires sociaux. Mémoire et espoirs collectifs*, Payot, París, 1984.
- BAHL, Vinay, “Situating and Rethinking Subaltern Studies for Writing Working-Class History”, en VV.AA., *History After the Three Worlds: Post-Eurocentric Historiographies*, Rowman & Littlefield Publishers, Oxford, 2000, pp. 85 – 124.
- BAILÓN, M. Jaime, *Articulación de modos de producción: producción mercantil simple y sistema comercial en los Valles Centrales de Oaxaca*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones Sociológicas de Oaxaca, 1979.
- BARABAS, Alicia M., “El aparicionismo en América Latina: religión, territorio e identidad”, en PÉREZ CASTRO, A. (ed.), *La identidad: imaginación, recuerdos y olvidos*, IIA-UNAM, México, 1991.
- , “Multiculturalismo, pluralismo cultural e interculturalidad en el contexto de América Latina: la presencia de los pueblos originarios”, en *Configurações* [En línea], 14, 2014, URL: <http://configuracoes.revues.org/2219> , última vez consultado 23/5/2016.
- BARABAS, Alicia M. Y BARTOLOMÉ, Miguel A., *Historias y palabras de los Antepasados. Investigación y devolución social de la información antropológica*, Gobierno del Estado de Oaxaca, Secretaría de Asuntos Indígenas, Oaxaca, 2003.
- BARBER, David., “Te Maori”, *Air New Zealand Pacific Way*, 4, 1984.
- BARRERA, Marco, “Pueblos, espejos y reflejos”, *Tercer Curso Interamericano de Capacitación Museográfica*, INAH – ENCRyM, México, 1993, pp. 116 – 122.

- BARROW, Terence, *Maori Art of New Zealand*, UNESCO Press, París, 1978.
- BARTOLOMÉ, Miguel A., “El pueblo de la lluvia. El grupo etnolingüístico *ñuu savi* (mixtecos)”, en BARABAS, Alicia M., y BARTOLOMÉ, Miguel A., *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las Autonomías*, INI-CONACULTA-INAH, 1999, México, pp. 135 – 188.
- BAZIN, Germain, *The Museum Age*, Desoer, Bruselas, 1967.
- BEALS, Ralph L., *Ethnology of the Western Mixe*, University of California Press, vol. 42, n. I, 1945.
- BEDEKAR, Vasant Hari, “Third World opportunities for expanding museology discipline”, en *Museology and Developing Countries – Helper or Manipulation?* Papers of a Symposium of the ICOM, n. 14, Nueva Delhi, 1988, pp. 81 – 87.
- BELICH, James, “Race and New Zealand: Some Social History of Ideas”, Macmillan Brown Centre for Pacific Studies, University of Canterbury, 1994, conferencia.
- , *Making Peoples: A History of the New Zealanders from Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, Penguin, Auckland, 1996.
- , *Paradise Reforged: A History of the New Zealanders from the 1880's to the year 2000*, Penguin, Auckland, 2000.
- BENNETT, Tony, “The exhibitionary complex”, en *New Formations*, n. 4, 1988, pp. 73 – 102.
- , *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, Londres y Nueva York, 1995.
- , *Pasts Beyond Memories: Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge, Londres y Nueva York, 2004.
- , “Exhibition, Difference, and the Logic of Culture”, en KARP, Ivan *et. al.* (eds.), *Museum Frictions: Public cultures / global transformations*, Duke University Press, Durham, 2006, pp. 46 – 69.
- , “Museo. La génesis de la esfera pública moderna”, en *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, MACBA, Barcelona, 2010.

- BERNAL, Ignacio, "The Mixtecs in the Archaeology of the Valley of Oaxaca", en PADDOCK, John (ed.), *Ancient Oaxaca: Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford University Press, pp. 345 – 66.
- BESTERMAN, Tristram, "Museum ethics", en MACDONALD, Sharon (ed.), *A companion to museum studies*, Blackwell, Oxford, 2006, pp. 431 – 441
- BLAS LÓPEZ, Cuauhtémoc, *Oaxaca, insula de rezagos. Críticas a sus gobiernos de razón y costumbre*, Editorial Siembra, Oaxaca, 2007.
- BOAS, Franz, "Notes on Mexican Folk-lore, en *Journal of American Folk-lore*, vol. 25, n. 97, 1912, pp. 204 – 206.
- BONFIL BATALLA, Guillermo, "Del indigenismo de la revolución a la antropología crítica", en *De eso que llaman antropología mexicana*, Nuestro Tiempo, México, 1970, pp. 39 – 65.
- , "La declaración de Barbados II y comentarios", en *Nueva Antropología*, vol. II, n. 7, 1977, pp. 109 – 125.
- , "El etnodesarrollo: sus premisas jurídicas, políticas y de organización", en VVAA, *América Latina: etnodesarrollo y etnocidio*, FLACSO, San José, 1982, pp. 131 – 147.
- , *México profundo. Una civilización negada*, Grijalbo - CONACULTA, México, 1987.
- , "La teoría del control cultural", en *Anuario antropológico*, Universidade de Brasilia, 1988, pp. 13 – 53.
- , "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. IV, n. 12, 1991, pp. 165 – 204.
- , "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados", en FLORESCANO, Enrique (comp.), *El patrimonio cultural de México*, FCE / CONACULTA, México, 1993, pp. 19 – 39.

- , “Las nuevas organizaciones indígenas. Hipótesis para la formación de un modelo analítico”, en *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, Tomo I, INI / CIESAS / INAH, México, 1995.
- BROKMANN, Carlos, “Alfonso Caso, el Indigenismo y la política cultural”, en BARNEY, Óscar *et. al.*, *Los abogados y la formación del estado mexicano*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 2013, pp. 645 – 674.
- BUCK, Peter y NGATA, Apirana, *Na to Hoa Aroha, from your dear friend, Volume 1: the correspondence of Sir Apirana Ngata and Sir Peter Buck, 1925-50*, Auckland University Press, 2013.
- BUENO, Gustavo, “La Historia de la Antropología como problema”, en *Antropología y antropologías. Ideas para una historia crítica de la antropología española. El siglo XIX*, Pentalfa, Oviedo, 1991, pp. 9 – 25.
- , “Museo, víctima y Mundo virtual”, en *Catoblepas*, n. 94, 2009.
- BURGOA, Fr. Francisco de, *Geográfica Descripción*, Tomo I, Publicaciones del Archivo General de la Nación XXVI, México, 1934.
- BURDON, Antoinette, *After the Imperial Turn: Thinking with and Though the Nation*, Duke University Press, Durham, 2003.
- BURÓN, Manuel, “Reseña del libro *Políticas del pasado: indígenas, arqueólogos y Estado en Atacama*”, en *Revista de Indias*, vol. LXX, n. 250, 2010, pp. 875 - 878.
- , “Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica”, en *Revista de Indias*, Vol. LXII, n. 254, 2012, pp. 177 – 212.
- , Ponencia “El *taonga* como modelo no-occidental de objeto museístico” en el *I Congreso Internacional de Antropología AIBR*, Universidad Autónoma de Madrid entre los días 7 al 10 de julio de 2015, sin publicar.
- , “Comunidades, patrimonio y arqueólogos: relaciones entre municipios e instituciones culturales de Oaxaca en el periodo indigenista”, en *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 43, n. 1, 2017, [En prensa].

- BUSTAMANTE, Carlos María de, *El Indio Mexicano, o Avisos al Rey Fernando Séptimo para la Pacificación de la América Septentrional*, Instituto Mexicano del Seguro Social, México, 1981.
- BUSTAMANTE, Jesús, *Fray Bernardino de Sahagún. Una revisión crítica de los manuscritos y de su proceso de composición*, UNAM, México, 1990.
- , “La conformación de la antropología como disciplina científica, el Museo Nacional de México y los Congresos Internacionales de Americanistas, en *Revista de Indias*, vol. LXV, n. 234, 2005, pp. 303 – 318.
- , “Memoria técnica del proyecto ‘Museos, memoria y antropología: América y otros espacios de colonización’”, MICINN, 2009.
- , “Museos de Antropología en Europa y América Latina: crisis y renovación. A modo de presentación”, en *Revista de Indias*, vol. LXXII, n. 254, 2012a, pp. 11 – 14.
- , “Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización”, en *Revista de Indias*, vol. LXXII, n. 254, 2012b, p. 15 – 34.
- , “La institucionalización de las ciencias en las nuevas naciones y el papel de los museos”, en CARRERAS, Sandra y CARRILLO Katja, (eds.), *La ciencia en la formación de las naciones americanas*, Iberoamericana, Berlín, 2014, pp. 165 – 200.
- BUTTS, David James, “New Zealand Collecting and Exhibiting Taonga Māori 1769 – 1980: Unpublished Research Manuscript”, Colección del autor, Gisborne, 1983.
- , “The Orthodoxy of Biculturalism”, en *New Zealand Museum Journal*, 24, 2, 1994, pp. 32 – 34.
- , *Māori and Museums. The Politics of Indigenous Recognition*, Tesis de doctorado Massey University, Palmerston North, 2002.
- BYRNES, Giselle, *The Waitangi Tribunal and New Zealand History*, Oxford University Press, Auckland, 2004.
- CALAVIA, Óscar, “Antropólogos, ONGs y Movimiento indígena: antropología académica y antropología en acción en el Acre (Brasil)”, en VV.AA.,

*Neoliberalismo, ONGs y pueblos indígenas en América Latina*, SEPHA, Madrid, 2005, pp. 243 – 263.

CAMARENA Cuauhtémoc, y MORALES, Teresa, *Pasos para crear un museo comunitario*, INAH – DGCP, México, 1994.

-----, *La unión de museos comunitarios de Oaxaca en la gestión del patrimonio cultural*, UMCO, México, 2004.

-----, “Community Museums and Global Connections: The Union of Community Museums of Oaxaca, en KARP, Ivan, *et. al.*, *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, 2006a, pp. 322 – 344.

-----, “The Power of Self-Interpretation: Ideas on Starting a Community Museum”, en COODY COOPER, Karen y SANDOVAL, Nicolasa I. (eds.), *Living Homes for Cultural Expression: North American Perspectives on Creating Community Museums*, National Museum of American Indian, Washington D.C., 2006b, pp. 77 – 87.

-----, Ponencia “El concepto del museo comunitario: ¿Historia viviente o memoria para transformar la historia?”, en *Construyendo el Museo Comunitario, Encuentro de Comunidades y Experiencias de Gestión Cultural*, Caracas, 2007.

-----, *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*, Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo, La Paz, 2009.

-----, *Historia de los museos comunitarios en México, IV Taller de Facilitadores de museos comunitarios de las Américas*, UMCO, Oaxaca, 2010<sup>a</sup>.

-----, *Seminario: Museos, redes y comunidades locales en América*, Universidad de Barcelona, 2010b.

-----, “The community museum: a space for the exercise of communal power” en *Sociomuseology* n. IV, vol. 38, 2010c, pp. 135 – 152.

-----, “Museos comunitarios: principios y prácticas actuales en México y América Latina”, en Seminario Permanente de Museología de América Latina, 21 de Octubre de 2015, registro y transcripción de Manuel Burón, sin publicar, 2015.

CAMARENA, Mario, “Reconstruyendo nuestro pasado: técnicas de historia oral”, en *Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos*, INAH, México, 1994.

CAMARENA, Mario, MORALES Teresa y NECOECHEA, Gerardo, “El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal”, en ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Para quién? Y ¿Para qué?*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2009, pp. 155 – 168.

CAMERON, Duncan F., “The Museum, a Temple or the Forum”, en *The Journal of World History*, XIV, 1971.

CARMAGNANI, Marcello, *El regreso de los dioses: el proceso de reconstitución de la identidad étnica en Oaxaca, siglos XVII y XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

CARRILLO, Sergio y ORTIZ DÍAZ, Edith, “Tenían los zapotecas amplio conocimiento de la metalurgia” *Gaceta UNAM*, n. 3424, 18/1/2001, p. 19.

CASO, Alfonso, *Thirteen masterpieces of Mexican Archaeology*, Cultura y Polis, México, 1938.

-----, “Mapa de Santo Tomás Ocotepeque, Oaxaca” en *Summa Anthropologica. En homenaje a Roberto Weitlaner*, INAH, México, 1966, pp. 131 – 139.

-----, *La comunidad indígena*, Secretaría de Educación Pública, México, 1971.

-----, *Reyes y reinos de la Mixteca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

CASO, Alfonso e BERNAL, Ignacio, *Urnas de Oaxaca*, Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia, n° 2, México, 1952.

CHANCE, John y TAYLOR, William, “Cofradías and cargos: an historical perspective on the Mesoamerican civil-religious hierarchy”, en *American Ethnologist*, vol. 12, n. 1, 1985, pp. 1–26.

CHAPMAN, Paul, “New Zealand museum tells pregnant women to stay away”, en *Diario Telegraph*, 12/10/2010, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/newzealand/8058243/New-Zealand-museum-tells-pregnant-women-to-stay-away.html>



- CLAVIJERO, Francisco Xavier, *Historia Antigua de México*, prólogo de Mariano Cuevas, edición del original escrito en castellano por el autor, 7ª ed., Editorial Porrúa, col. Sepan Cuantos... 29, México, 1982, p. XVIII.
- CLIFFORD, James, "Of other peoples: beyond the salvage paradigm", en FOSTER, Hall, (ed.) *DIA Art Foundation: Discussions in Contemporary Culture*, n. 1, Bay Press, Seattle, 1987, pp. 121 – 150.
- , *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- , "Four Northwest Coast Museums: Travel reflections", en KARP, Ivan, y LAVINE, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian, Washington, 1991, pp. 212 – 254.
- , *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Massachusetts y Londres, 1997.
- , "Sobre la autoridad etnográfica", en REYNOSO, Carlos, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Editorial Gedisa, México, 2010, pp. 141 – 170.
- CODRINGTON, Robert, *The Melanesians: Studies in Their Anthropology and Folklore*, Clarendon Press, Oxford, 1891.
- COHEN, Jeffrey H., "Museum Shan-Dany: Packaging the Past to Promote the Future" en *Folklore Forum*, n. 22, vol. 12, Indiana University, 1989, pp. 16 – 36.
- , "Textile, Tourism and Community Development", en *Annals of Tourism Research*, vol. 28, n. 2, 2001, pp. 378 – 398.
- , "Craft Production and the Challenge of the Global Market: An artisan's cooperative Market in Oaxaca, Mexico", en *Human Organization*, n. 57, 2008, pp. 74 – 82.
- COHEN, Jeffrey H., BROWNING, Anjali, y MONTIEL ISHINO, Francisco Alejandro, "La caída de una artesanía: cestería en San Juan Guelavía, Oaxaca", en *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, vol. 43, n. 2, 2011, pp. 257 – 266.

- COMAS, Juan, “La heterogeneidad cultural y el planteamiento integral de la educación en América Latina”, en *La Palabra y el Hombre*, n. 18, 1961.
- COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS, *Región Sur. Tomo 1. Oaxaca: Condiciones Socioeconómicas y Demográficas de la Población Indígena*, México, 2008.
- CONN, Steve, *Do Museums Still Need Objects?*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2009.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Ed. Gredos, Madrid, 1987.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas y documentos*, Editorial Porrúa, México, 1964.
- COVARRUBIAS, Miguel, *Mexico South. The Isthmus of Tehuantepec*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1946.
- CRIMP, Douglas, “On the museum’s ruins”, en FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, 1985, pp. 43 – 56.
- DALRYMPLE, Theodor, “An amusement arcade masquerading as a museum”, en *New Statesman*, Febrero, n. 1, 1999, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.newstatesman.com/amusement-arcade-masquerading-museum>
- DAVIDSON, Lee y PÉREZ CASTELLANOS, Leticia, “Los aztecas en Oceanía. Una investigación sobre encuentros interculturales en exposiciones internacionales”, en *Intervención*, n. 12, 2015, pp. 12 – 25.
- DECARLI, Giorgina, “Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio”, UNESCO, San José, 2006.
- DE LA PEÑA, Guillermo, (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*, CONACULTA, México, 2011.

- DE LA PEÑA, Moisés T., *Problemas Sociales y Económicos de las Mixtecas*, Memorias del Instituto Nacional Indigenistas, México, 1950.
- DEL MAR, Frances, *A year among the maoris: a study of their arts and customs*, Ernest Benn Limited, Londres, 1924.
- DEL RIO CAÑEDO, Lorenza, *Las vitrinas de la nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, INAH, México, 2010.
- DENICOURT, Jérémie, “Así nos tocó vivir”. Práctica de la comunidad y territorios de reciprocidad en la Sierra Mixe de Oaxaca”, *Trace*, n. 64, 2014, p. 23 – 36.
- DENING, Greg, *Performances*, Melbourne University Press, Melbourne, 1996.
- DENNIS, Phillips Adams, “Conflictos por tierras en el Valle de Oaxaca”, Instituto Nacional Indigenista, México, 1976.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- DÍAZ, Enrique Othon, *La montaña virgen*, Ediciones Grupo en Marcha, México, 1936.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, CSIC, Madrid, 1982.
- DÍAZ GÓMEZ, Floriberto, “Comunidad y comunalidad”, en *Diálogos en acción*, DGCPI, México, 2004, pp. 365 – 373.
- DIBLEY, Ben, “Museum, Nation, Narration: The Museum of New Zealand – Te Papa Tongarewa “Telling New Zealand’s Story”, *Culture and Policy*, 8, n. 3, 1997, pp. 97 – 119.

- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva – España y islas de tierra firme*, Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, México, 1867.
- DURIE, Mason, *Te Mana Te Kāwanatanga: The Politics of Māori Self-Determination*, Oxford University Press, Auckland, 1998.
- EDMOND, Rod, *Representing the South Pacific: Colonial discourse from Cook to Gauguin*, Cambridge University Press, 1997.
- EDWARDS, B., “Te Papa treats art like an old fridge”, en Diario *Evening Post*, 24/3/2000, p. 3.
- EDWARDS, Simon, “Engineer hits honour list”, en Diario *Dominion Post*, 7/1/2014, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/dominion-post/news/local-papers/hutt-news/9582267/Engineer-hits-honours-list>
- EDWARDS, Simon, “Engineer hits honour list”, en Diario *Dominion Post*, 7/1/2014, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/dominion-post/news/local-papers/hutt-news/9582267/Engineer-hits-honours-list>
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1974.
- ERIKSON, Patricia P., “So My Children Can Stay in the Pueblo”: Indigenous Community Museums and Self-determination in Oaxaca, Mexico”, en *Museum Anthropology*, vol. 20, n. 1, 1996, pp. 37 – 46.
- ESCALANTE, Fernando, *Ciudadanos imaginarios*, El Colegio de México, México, 1991.
- ESCALANTE, Pablo (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, CONACULTA, 2011.

- ESPARZA, Manuel, (ed.), *Relaciones geográficas de Oaxaca 1777 – 1778*, CIESAS, México, 1994.
- ESPINOSA, Guillermo, “En busca del paraíso económico: Huxley en México”, en *Letras Libres*, 26/2/2009, [En línea], url: <http://www.letraslibres.com/blogs/en-busca-del-paraíso-económico-huxley-en-méxico> , última vez consultado: 11/3/2016.
- EISENSTADT, Todd, “Usos y costumbres and postelectoral conflicts in Oaxaca, México, 1995 – 2004: an empirical and normative assessment”, en *Latin American Research Review*, vol. 42, n.1, 2007 pp. 52 – 77.
- FOUCAULT, Michel, *La genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de estado* , Siglo XXI, Madrid, 1982,
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel, *Historia de los museos de México*, Promotora del Comercio Exterior, México, 1988.
- FLANNERY, Kent V. Y MARCUS, Joyce (ed.), *The Cloud People. Divergent Evolution of the Zapotec and Mixtec Civilizations*, Academic Press, Nueva York, 1983.
- FLERAS, Augie y SPOONLEY, Paul, *Recalling Aotearoa. Indigenous Politics and Ethnic Relations in New Zealand*, Oxford University Press, Auckland, 1999.
- FLORESCANO, Enrique, “La creación del Museo Nacional de Antropología”, en FLORESCANO, Enrique (comp.), *El patrimonio nacional de México*, FCE, México, 1997, pp. 141 – 171.
- , *Memoria mexicana*, Taurus, México, 2001.
- , “El patrimonio nacional: valores, usos, estudios y difusión”, en *Cuadernos 3. Patrimonio cultural y turismo*, CONACULTA, 2003, pp. 33 – 44.
- , *Ensayos fundamentales*, Editorial Taurus, México, 2012.
- FRAUSTO, Fátima, *Alcances y limitaciones de los museos comunitarios en el Estado de Zacatecas*, Tesis de Maestría, Escuela de Conservación, Restauración y Museología – INAH, México, 2015.

FREUD, Sigmund, *Totem y tabú. Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*, Alianza, Madrid, 1985.

GAMBOGGI, Ana Laura y MELVILLE, Georgia, “El Museo Comunitario como tecnología social en América latina” en *Revista Digital Nueva Museología*, [En línea], 2008, última vez consultado 20/6/2016, url: <http://nuevamuseologia.net/museo-comunitario-como-tecnologia-social-en-america-latina/>

GARCÍA CANCLINI, N., *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, University of Texas Press, Austin, 1993.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS FERIA, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, Siglo XXI, México, 2006.

GARCÍA ORTEGA, Eleazar, *El museo como recurso descolonizante*, Oxolotl, México, 2015.

GARCÍA MORA, Carlos y MEDINA, Andrés (eds.), *La Quiebra Política de la Antropología Social en México (Antología de una Polémica)*, vol. II. *La Polarización (1971-1976)*, UNAM, México, 1986.

GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1971.

GAMIO, Manuel, *Forjando patria (pro nacionalismo)*, Ediciones Porrúa, México, 1916.

GAY, José Antonio, *Historia de Oaxaca*, Editorial Porrúa, México, 2006.

GEERTZ, Clifford, *Los usos de la diversidad*, Paidós, Madrid, 1996.

-----, *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*, Paidós, Barcelona, Paidós, 2002.

- GILLOW, Eulogio G., *Apuntes históricos*, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, México, 1889.
- GIRAUDO, Laura, (ed.), *Ciudadanía y derechos indígenas en América Latina: poblaciones, estados y orden internacional*, Centro de Estudios Políticas y Constitucionales, Madrid, 2007.
- GIRAUDO, Laura, y MARTÍN-SÁNCHEZ, Juan, “Neoindigenismo y movimientos indígenas en América Latina”, en MALAMUD, Carlos, ISBELL, Paul y TEJEDOR, Concha (eds.), *Anuario Iberoamericano 2008*, Ediciones Pirámide, 2008, pp. 63 – 76.
- , (eds.), *La ambivalente historia del Indigenismo. Campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940 – 1970*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2011.
- GOMBRICH, Ernst, *Art and Illusion: a Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Londres, 1994.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, “Sociedad plural, colonialismo interno y desarrollo”, en *América Latina*, n. 3, 1963, pp. 15 – 32.
- GONZÁLEZ CIRIMELE, Lilly, “El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca”, en *Cuicuilco*, n. 9, vol. 25, 2002, pp. 1 – 20.
- , “Funcionamiento del poder y del saber en el discurso / texto museográfico comunitario”, en *Cuicuilco*, n. 44, 2008, p. 135 – 159.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, “Poéticas y Políticas del museo. Etnia, nación y colonia en Paraguay, Argentina y España”, Documento científico – técnico, Fundación Carolina, Madrid, 2009, pp. 1 – 166.
- GRAHAM, Brian J., y HOWARD, Peter (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and identity*, Aldershot, 2008.
- GRUZINSKI, Serge, “Entre monos y centauros. Los indios pintores y la cultura del renacimiento”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Bibliothèque des Auteurs du Centre,

14/02/2005, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url:  
<http://nuevomundo.revues.org/617>

-----, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.

GRUZINSKI, Serge y BARNAND, Carmen, *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

GUARDINO, Peter, “El nombre conocido de la República. Municipios de Oaxaca, de Cádiz a la primera República Federal”, en ORTIZ ESCAMILLA, Juan y SERRANO ORTEGA, José Antonio (Eds.), *Ayuntamientos y liberalismo gaditano en México*, El Colegio de Michoacán – Universidad Veracruzana, México, 2007, pp. 213 – 234.

GUERRA, François Xavier, *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Colecciones Mapfre, Madrid, 1992.

-----, “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina”, en SABATO, Hilda (coord.), *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*, Fondo Económico de Cultura, México, 1997.

HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989.

HAKIWAI, Arapata, “The search for legitimacy: Museums in Aotearoa, New Zealand – a Maori Viewpoint”, en CORSANE, Gerard (ed.), *Heritage, Museums and Gallery: An Introduction Reader*, Routledge, Nueva York y Londres, 2005, pp. 154 – 162.

HALE, Charles A., *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, Vuelta, México, 1991.

-----, *El liberalismo mexicano en la época de Mora (1821 – 1853)*, Siglo XXI, México, 1995.



-----, “Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala”, en *Journal of Latin American Studies*, vol. 34, n. 3, 2002, pp. 485 – 524.

-----, “La política científica en el Porfiriato y la Revolución Mexicana: el caso de Emilio Rabasa (1856 – 1930)”, en QUIJADA, Mónica y BUSTAMANTE, Jesús (eds.), *Élites intelectuales y modelos colectivos, mundo ibérico (siglos XVI – XIX)*, CSIC, 2002, pp. 305 – 321.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *Tradición política española e ideología revolucionaria de Mayo*, Eudeba, Buenos Aires, 1961.

HARRIS, Marvin, *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*, Crítica, Barcelona, 2004.

HEALY, Kevin, “Mobilizing Community Museum Networks in Mexico and Beyond”, en *Grassroots Development*, vol. 24, n. 1, 2003, pp. 15 – 24.

HENARE, Amiria, *Museum, Anthropology and Imperial Exchange*, Cambridge University Press, 2005.

HENRI-RIVIERE, George, “Musées et autres collections publiques d’ethnographie”, en POIRIER, Jean M., *Ethnologie générale*, Gallimard, 1968, pp. 472 – 489.

HERNÁNDEZ ASENSIO, Raúl, “Las piedras suplican auxilio. Arqueólogos, huaqueros y autoridades locales en Chavín de Huantar (1870 – 1945), en *Historica*, XXXVI.2, 2012, pp. 113 – 138.

HERRERA, Antonio de, *Historia General de los Hechos de los Castellanos en las Islas de Tierra Firme del Mar Océano*, Oficina Real de Nicolás Rodríguez, Madrid, 1726.

HERZOG, Tamar, *Vecinos y extranjeros. Hacerse español en la Edad Moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

- HILL, Richard, S., *State Authority, Indigenous Autonomy. Crown-Maori Relations in New Zealand / Aotearoa 1900-1950*, Victoria University Press, Wellington, 2004.
- HOBBSAWM, Eric J., “Identity Politics and the Left”, en *New Left Review*, vol. I, n. 217, 1996, pp. 38 – 47.
- HOBBSAWM, Eric J. y RANGER, Terence O., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.
- HOLLO, Selma, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Akal, Madrid, 2002.
- ....., *Oaxaca en la encrucijada. Manejo del patrimonio y negociación del cambio*, CONACULTA, México, 2008.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen, *Museum and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londres, 1992.
- , *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, Londres, 2008.
- HROCH, Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe*, Cambridge University Press, 1985.
- HUXLEY, Aldous, *Más allá del Golfo de México*, Edhasa, Barcelona, 1936.
- ICAZBALCETA, Joaquín García, *Obras de D. J. García Icazbalceta*, Tomo II, vol. 2, Imp. De V. Agüeros, México, 1896.
- INAH, *Programa Nacional de Museos*, México, 1986.
- INEGI, *Censo General de Población y Vivienda*, México, 2010.
- INIESTA, Monserrat, “Museos locales, Patrimonios Globales”, en *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Granada, 1999.

INOUE, Yukitaka, “El significado de los *Títulos Primordiales* para los pueblos coloniales y actuales”, *Boletín del Instituto de Estudios Latinoamericanos de Kyoto*, n. 13, 2013, pp. 19 – 30.

IRUROZQUI, Marta, “La ciudadanía en debate en América Latina”, Documento de trabajo n. 139, IEP, Lima, 2004.

JACKNIS, IRA., “Franz Boas and Exhibits: On the limitations of the Museum Method of Anthropology”, en STOCKING, Jr., G. W., *The ethnographer's magic and other essays in the history of anthropology*. The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 75 – 111.

JACKSON, Moana, “The Treaty of Waitangi and the Museum of New Zealand / Te Marae Taonga o Aotearoa”, Te Papa Library, Wellington, 1988.

JAMESON, Fredric, “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, en JAMESON, Fredric y ZIZEK, Slavoj, *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires, 1998, pp. 69 – 136.

JOHNSTON, Kirsty, “Pregnant women warned off Te Papa tour”, en *Diario New Zealand Herald*, 12/10/2010. p. 3, [En línea], última vez consultado: 6/6/2016, url: <http://www.stuff.co.nz/national/4221890/Pregnant-women-warned-off-Te-Papa-tour>

JÚAREZ, Benito, *Esposición que en cumplimiento del artículo 83...*, Impreso por Ignacio Rincón, Oaxaca, 1848.

KARP, Ivan, KRATZ, Corinne A., SZWAJA, Lynn, y YBARRA-FRAUSTO, Tomás, (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, Durham y Londres, 2006.

KARP, Ivan y LAVINE, Steven D. (eds.), *Writing Cultures. The Poetic and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington y Londres, 1991.

- KARP, Ivan, MULLEN, Christine, y LAVINE, Steven D. (eds), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Londres, 1992.
- KĀWHARU, Ian Hugh (ed.), *Waitangi: Maori and Pakeha Perspectives on the Treaty of Waitangi*, Oxford University Press, 1989.
- KING, Michael, *The Penguin History of New Zealand*, Penguin, Auckland, 2003.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, “Objects of Ethnography”, en KARP, Ivan, y LAVINE, Steven D. (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian, Washington, 1991, pp. 386 – 443.
- , *Destination Culture: Tourism, Museum, and Heritage*, University of California Press, Berkeley, 1998.
- KNELL, Simon J., MACLEOD, Suzanne y WATSON, Sheila (eds.), *Museum Revolutions. How Museum Change and are Changed*, Routledge, Londres y Nueva York, 2007.
- KOLLEWE, Carolin, “To save our culture”: Community Museums and Local Discourses on the Loss of Customs in Southern Mexico”, en HUGGAN, G., y KLASSEN, S. (hrsg.), *Perspectives on Endangerment*, Hildesheim, Olms, 2005, pp. 185 – 196.
- KÖNIG, Violeta, *The Analysis and interpretation of Codex Egerton (Sánchez Solís) revised, a comparison between its data and new insights from other Mixtec códices*, Comunicación sin publicar, *Mixtec Gateway Conference*, Las Vegas, 2004.
- KRAUZE, Enrique, *Siglo de caudillos: biografía Política de México 1810 – 1910*, Tusquets, Barcelona, 1994.
- KREPS, Christina F., *Liberating Culture: Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*, Routledge, Londres, 2003.

- , "Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective", en MACDONALD, Sharon, (ed.), *A companion to museum studies*, Blackwell, Oxford, 2006, pp. 457 – 472.
- KUPER, Adam, *Cultura: la versión de los antropólogos*, Paidós, Barcelona, 2001.
- LAVIADA, Íñigo, *Los caciques de la sierra*, Editorial Jus, México, 1978.
- LEE, Samuel, *Grammar and Vocabulary of the Language of New Zealand*, Church Missionary Society, Printed by R. Watts, 1820.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl*, UNAM, México, 2006.
- , *La visión de los vencidos*, UNAM, México, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1987.
- LEYVA PABLO, Tania, *La calidad de los suelos del municipio minero La Natividad, Oaxaca*, Tesis, Universidad de la Sierra Juárez, Ixtlán de Juárez, Oaxaca, noviembre 2012.
- LIZAMA QUIJANO, Jesús, *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*, CIESAS, México, 2006.
- LOCKHART, James, *Nahuas and Spaniards. Postconquest Central Mexican History and Philology*, Stanford University Press, 1991.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, *El pasado indígena*, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, México, 2010.
- LÓPEZ BÁRCENAS, Francisco, AVENDAÑO RAMÍREZ, Juan y ESPINOSA HENAO, Oscar Mauricio, *Con la vida en los linderos. Derechos territoriales y conflictos agrarios entre los Ñuú Savi*, Centro de Asesoría y Atención a los Pueblos Indígenas, México, 2005.

- LÓPEZ CABALLERO, Paula, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, CONACULTA, México, 2011, pp. 137 – 151.
- LÓPEZ Y RIVAS, Gilberto, “La ‘magia’ de Capulálpam de Méndez”, en Periódico *La Jornada*, 18/01/2013, [En línea], última vez consultado 6/6/2016, url: <http://www.jornada.unam.mx/2013/01/18/politica/024a1pol>
- LORD, Beth, “Foucault’s museum: difference, representation, and genealogy”, en *Museum and Society*, 4 (1), 2006, pp. 11 – 14.
- LINZEY, Michael, “A fault-line at Te Papa”, en *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians in Australia and New Zealand*, n. 17, 2007, pp. 68 – 81.
- MAAKA, Roger y FLERAS, Augie, *The Politics of Indigeneity: Challenging the State in Canada and Aotearoa New Zealand*, University of Otago Press, Dunedin, 2005.
- MACMILLAN BROWN, John, *Maori and Polynesian. Their origin, History and Culture*, Hutchinson & Co., London, 1907.
- MAKERETI, *The Old-Time Maori*, Victor Gollancz LTD, Londres, 1938.
- MALDONADO, Benjamín, *Autonomía y comunalidad india. Enfoques y propuestas desde Oaxaca*, INAH-Oaxaca – Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno del Estado, Oaxaca, 2002.
- MALINOWSKI, Bronislaw y DE LA FUENTE, Julio, *La economía de un sistema de mercados en México: un ensayo de etnografía contemporánea y cambio social en un valle mexicano*, Universidad Iberoamericana, México, 2005.
- MALLON, Florencia E., “Promesa y dilema de los ‘Estudios subalternos’: perspectivas a partir de la historia latinoamericana”, en SANDOVAL, Pablo (comp.),

*Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde / sobre América Latina*, Instituto de Estudios Peruanos, 2009, pp. 159 – 206.

MALLON, Sean, Māhina-Tuai, Kolokesa y SALESA, Damon (Eds.), *Tangata o Le Moana: New Zealand and the people of the Pacific*, Te Papa Press, Wellington, 2007.

MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire*, Ed. Gallimard, París, 1996.

MARCUS, Joyce y ZEITLIN Judith Francis, (Eds.), *Caciques and their people: a volume in honour of Ronald Spores*, University of Michigan, 1994.

MARINO, Daniela, “La desamortización de las tierras de los pueblos (centro de México, siglo XIX). Balance historiográfico y fuentes para su estudio”, en *América Latina en la historia económica, Boletín de fuentes*, n. 6, 2001, pp. 33 – 44.

MARROQUÍN, Alejandro, *La ciudad mercado (Tlaxiaco)*, Imprenta Universitaria, México, 1957.

MARTÍNEZ, María Adoración; BUSTAMANTE, Jesús; López, Jesús y BURÓN, Manuel, “Las controversias de los *materiales culturales delicados*, un debate aplazado pero necesario”, en *Ph. Investigación*, n. 2, junio 2014, pp. 1 – 30, [En línea], última vez consultado: 25/6/2016, url: <http://www.iaph.es/phinvestigacion/index.php/phinvestigacion/article/view/19>.

MAYER, Alicia (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. Retos y perspectivas*, UNAM, México, 2007.

MAYRAND, Pierre, “La proclamación de la nueva museología”, en *Museum*, n. 148, vol. XXXVII, n. 4, 1985.

MCCARTHY, Conal, *From Curio to Taonga: A Genealogy of Display at New Zealand's National Museum, 1865 – 2001*, Tesis de doctorado, Museum and Heritage Studies, Victoria University, Wellington, 2004.

-----, “Hailing the Subject: Māori Visitors, Museum Display and the Sociology of Cultural Reception”, en *New Zealand Sociology*, 21, 2006, pp. 108 – 130.

-----, *Exhibiting Māori: A History of Colonial Cultures of Display*, Te Papa Press, Wellington, 2007a.

-----, “Review article: Museum factions —the transformation of museum studies”, en *Museum and Society*, 5 (3), 2007b, p. 180.

-----, *Museums and Māori. Heritage professional indigenous collections current practice*, Te Papa Press, Wellington, 2011.

-----, “Carving out a Place in the Better Britain of the South Pacific: Maori in New Zealand Museums and Exhibitions”, en LONGAIR, Sarah y MCALEER, John, (ed.), *Curating Empire: Museums and the British Imperial Experience*, Manchester University Press, Manchester, 2012, pp. 56 – 81.

-----, “Empirical Anthropological Advocating Cultural Adjustments”: The Anthropological Governance of Āpirana Ngata and the Native Affairs Department”, en *History and Anthropology*, vol. 25, Issue 2, Routledge, 2014, pp. 280 – 295.

MCGAW, Janet y PIERIS, Anoma, *Assembling the centre: architecture for indigenous cultures*. Routledge, Nueva York, 2015.

MCKENZIE, Don, *Bibliografía y sociología de los textos*, Ed. Akal, Barcelona, 2005.

MEAD, Sidney (Hirini) Moko, “Indigenous models of museums in Oceania”, en *Museums*, vol. 35, n. 139, 1983, pp. 98 – 101.

-----, *Te Maori: Maori Art from New Zealand Collections*, American Federation of Arts, Nueva York, 1984.

-----, “Te Maori Comes Home: The Walter Auburn Memorial Lecture”, Auckland City Art Gallery, Auckland, 1985.

-----, *Magnificent Te Maori: Te Maori Whakahirahira*, Heinemann, Auckland, 1986.



- , “Tribal Art as Symbols of Identity”, en HANSON, A., y HANSON, L. (eds.), *Art and Identity in Oceania: Papers Presented to the Pacific Arts Association Symposium*, University of Hawai’i, Honolulu, 1990.
- , “The nature of Taonga”, en LINDSAY, M. (ed.), *Taonga Maori Conference, New Zealand*, Internal Affairs, Wellington, 1991, pp. 164 – 169.
- , *Tikanga Māori. Living by Māori Values*, Huia Publishers, Wellington, 2003.
- , *Understanding Mātauranga Māori*, en VV.AA, *Conversations on Mātauranga Māori*, New Zealand Qualifications Authority, Mana Tohu Mātauranga o Aotearoa, 2012, pp. 9 – 15.
- MÉNDEZ LUGO, Raúl, “El proceso de planeación-evaluación”, en *Memoria (1983 - 1988)*, Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios, Coordinación de Museos y Exposiciones del INAH, México, 1989.
- , “El ecomuseo como comunidad educadora. Una alternativa al desarrollo sustentable para el patrimonio natural y cultural de México con base en educación”, SEP, México, 2011.
- MENDOZA GARCÍA, Edgar, “La conformación de municipalidades en Oaxaca: ¿Un pacto republicano entre 1825 y 1857?”, en SÁNCHEZ SILVA, Carlos, *Historia, sociedad y letratura de Oaxaca. Nuevos enfoques*, UABJO / IEEPO, Oaxaca, 2004, pp. 91 – 121.
- MÉNDEZ, G., Cecilia, “El inglés y los subalternos. Comentario a los artículos de Florencia Mallon y Jorge Klor de Alva”, en SANDOVAL, Pablo (comp.), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde / sobre América Latina*, Instituto de Estudios Peruanos, 2009, pp. 207 – 258.
- MENEGUS, Margarita, “La destrucción del señorío indígena y la formación de la república de indios en la Nueva España”, en BONILLA, Heraclio, *El sistema colonial en la América Española*, Crítica, Barcelona, 1991, pp. 17 – 49.
- , “La tradición indígena frente a los cambios liberales”, en *Revista de Indias*, vol. LXIX, n. 247, 2009, pp. 137 – 156.

MEYER, Jean, *Problemas campesinos y revueltas agrarias (1821 – 1910)*, Sep Setentas, México, 1973.

MILLER, Walter S., *Cuentos mixes*, Instituto Nacional Indigenistas, México, 1956.

MITCHEL, Timothy, “Orientalism and the exhibitionary order”, en PREZIOSI, Donald, *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford University Press, 1998, pp. 455 – 472.

MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del museo nacional (1780 - 1940)*, Iberoamericana, México, 1994.

-----, “Los espejos transfigurados de Oaxaca”, en *Boletín Archivo General de la Nación*, n. 3, AGN, México, 1995.

-----, *Ancestros y ciudadanos. El Museo Nacional de México, 1790-1925*, tesis de doctorado en historia, Iberoamericana, México, 1998.

-----, “Museo y grafía: observación y lectura de los objetos”, en *Historia y Grafía*, n. 13, UIA, 1999, pp. 225 – 253.

-----, “Ojos que no tocan: la nación inmaculada”, en *Fractal*, n. 31, vol. VIII, octubre – diciembre, 2003, pp. 49 – 76.

-----, “Vieja y Nueva Museología en México”, en BELLIDO GANT, María Luisa (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Trea, Gijón, 2007, pp. 343 – 374.

-----, “Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)” en *Revista de Indias*, vol. LXXII, n. 254, 2012, pp. 213 – 238.

MUDIMBE, Valentin-Yves, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington e Indianápolis, 1988.

MULGAN, Richard, *Maori, pakeha and democracy*, Oxford University Press, Auckland, 1989.

NAHMAD, Salomón, *Los mixes*, INI, México D.F., 1965.

- NOLASCO, Margarita, “La antropología aplicada en México y su destino final: el indigenismo”, en WARMAN, Arturo *et. al.*, *De eso que llaman antropología mexicana*, Ed. Nuestro tiempo, México, 1970.
- O’GORMAN, Edmundo, *La invención de América*, FEC, México 1977a.  
-----, *México, el trauma de su historia*, UNAM, México, 1977b.
- O’HARA, Coralie, “Repatriation in practice: A critical analysis of the repatriation of human remains in New Zealand museums”, Master Thesis, Victoria University of Wellington, 2012.
- OLVERA TAPIA, Leticia, “Integrantes del Proyecto Arqueológico encontraron en Oaxaca un entierro”, en *Gaceta UNAM*, n. 3, 252, 11/02/1999, p. 19.
- ORTIZ CORONEL, Germán, *Ñuu kuiñi: un territorio en disputa, conflictos agrarios y negociación en la Mixteca*, Secretaria de Cultura del Gobierno del Estado de Oaxaca, 2009.
- ORTIZ DÍAZ, Edith, “Los zapotecos de la Sierra de Juárez: ¿antiguos orfebres?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIV, n. 81, otoño 2002, p. 147 y 148.
- OWENSBY, Brian, “Comunidades indígenas y gobernanza en la época de la independencia. Antecedentes virreinales, transformaciones decimonónicas”, Conferencia *Declaraciones de independencia*, Archivo General de la Nación, México, 22 – 24 de septiembre, 2010.
- PADDOCK, John, *Ancient Oaxaca: Discoveries in Mexican Archaeology and History*, Stanford University Press, 1966.  
-----, “Reflexiones en torno a la Tumba 7 de Monte Albán, cincuenta años después de su descubrimiento”, en *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, n. 7, UNAM, abril 1986, pp. 3 – 8.

- PARKER, P., *Keepers of the Treasures: Protecting Historic Properties and Cultural Traditions on Indian Lands*, US Department of Interior, Washington., 1990.
- PAKU, Rhonda, “Biculturalism at Te Papa Tongarewa”, National Services Te Paerangi, Wellington, 2009, [En línea], última vez consultado: 22/6/2015, url: [http://www.magsq.com.au/\\_dbase\\_upl/RhondaPaku-09%20Summit.pdf](http://www.magsq.com.au/_dbase_upl/RhondaPaku-09%20Summit.pdf)
- PASTOR, Rodolfo, *Campesinos y reformas: La mixteca, 1700-1856*, El Colegio de México, México, 1987.
- PEERS, Laura y BROWN, Alison K., (eds.), *Museum and Source Communities. A Routledge Reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 2003.
- PÉREZ VEJO, Tomás, *Elegía criolla. Una reinterpretación de las guerras de independencia hispanoamericanas*, Tusquets, México, 2010
- , “Historia, antropología y arte: tres sujetos, dos pasados y una sola nación verdadera”, en *Revista de Indias*, vol. LXII, n. 254, 2012, pp. 67 – 92.
- PREZIOSI, Donald y FARRAGO, Claire (eds.) *Grasping the world: The idea of the museum*, Ashgate, Aldershot, 2004,
- PIMENTEL, Juan, “Stars & Stones. Astronomy and Archaeology in the Works of the Mexican Polymath Antonio León y Gama, 1735 – 1802”, en *Itinerario*, vol. XXXIII, n. 1, 2009, p. 61 – 71.
- PITARCH, Pedro, “Los Zapatistas y el arte de la ventriloquia”, en *Notas y diálogos*, n. 17, 1994, pp. 95 – 132.
- , “The Political Uses of Maya Medicine”, en *Social Analysis* vol. 51, n. 2, Londres, 2007, pp. 185 – 206.
- POATA-SMITH, Evan S., *He Pokeke Uenuku i Tū ai: The Evolution of Contemporary Māori Protest*, en VV.AA (Eds), *Ngā Pātai: Racism and Ethnic Relations in Aotearoa/New Zealand*, Dunmore Press, Palmerston North, 1996.

- POOL-ILLSLEY, Emilia y ILLSLEY GRANICH, Catarina, “La Dinámica Territorial de la Zona Mezcalera de Tlacolula-Ocotlán en Valles Centrales de Oaxaca: entre la Cultura y el Comercio”, Grupo de Estudios Ambientales A.C. y RIMISP, 2010.
- PRENTICE, Chris, “On the Beach? The Question of the Local in Aotearoa/New Zealand Cultural Studies”, en SMITH, Anna y WEVERS, Lydia (eds.), *On Display: New Essays in Cultural Studies*, Victoria University Press, Wellington, 2004, 111-129.
- QUIJADA, Mónica, *et. al.*, *Homogeneidad y nación con un estudio de caso: Argentina, Siglos XIX y XX*, CSIC, Madrid, 2000.
- , “La caja de pandora. El sujeto político indígena en la construcción del orden liberal”, en *Historia contemporánea*, n. 33, 2006, pp. 605 – 637.
- , “Sobre ‘nación’, ‘pueblo’, ‘soberanía’ y otros ejes de la Modernidad en el mundo hispánico”, en RODRÍGUEZ O., Jaime E. (coord...), *Las nuevas naciones: España y México 1800 – 1850*, MAPFRE, 2008, pp. 19 – 52.
- , “La lenta configuración de una *Ciudadanía cívica* de frontera”, en QUIJADA, Mónica (ed.), *De los cacicazgos a la ciudadanía. Sistemas políticos en la frontera, Rio de la Plata, siglos XVIII-XX*, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín, 2011, p. 149 – 285.
- , “Los museos de frontera de la provincia de Buenos Aires: entre el gliptodonte y el indio poblador”, en *Revista de Indias*, vol. LXII, n. 254, 2012, pp. 131 – 176.
- QUIJANO, Aníbal, “El ‘movimiento indígena’, la democracia y las cuestiones pendientes en América Latina”, en *Polis* [En línea], 10, 2005, última vez consultado 20/6/2016, url: <http://polis.revues.org/7500>.
- , “Colonialidad del Poder y Des/Colonialidad del Poder”, Conferencia XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 4/9/2009.
- RASSOOL, Ciraj, “Community Museums, Memory Politics, and Social Transformation in South Africa: Histories, Possibilities, and Limits”, en KARP, *et al.* *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Duke University Press, 2006, 286 – 322.

- RENWICK, William, “Emblems of Identity: Painting, Carving and Maori-Pakeha Understanding”, Vídeo, Department of Education, Wellington, 1987.
- REYES HEROLES, Jesús, *El liberalismo mexicano. Los orígenes*, Fondo Económico de Cultura, México, 1974, p. XIII.
- RICO MANSARD, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Ediciones Pomares, Barcelona, 2004.
- RIVERA GUZMÁN, Ángel Iván, “Lorenzo Gamio y los inicios de la arqueología en la Mixteca Baja. Comentarios sobre el informe de inspección a Chazumba y Tequixtepec de 1969”, en *Arqueología*, n. 36, INAH, 2007, p. 240 – 248.
- , “La iconografía de las piedras grabadas de Cuquila y la distribución de la escritura ñuiñe en la Mixteca Alta”, en VAN DOESBURG, Sebastián (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca, 2008, pp. 53 – 73.
- RODRIGUEZ CANO, Laura, RIVERA GUZMÁN, A. Iván y MARTÍNEZ RAMÍREZ, Júpiter, “Piedras grabadas de la Mixteca Baja, Oaxaca”, *Anales de Antropología*, 33, Instituto de Investigaciones Antropológicas – UNAM, México, 1996-1999, pp. 165 – 205.
- RODRÍGUEZ O., Jaime E., “Ningún pueblo es superior a otro: Oaxaca y el federalismo mexicano”, en CONNAUGHTON, Brian F. (coord.), *Poder y legitimidad en México en el siglo XIX. Instituciones y cultura política*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.
- ROMERO FRIZZI, María de los Ángeles, “Conflictos agrarios, peritajes paleográficos. Reflexionando desde Oaxaca”, en *Revista Estudios Agrarios*, vol. 17, n. 47, enero – abril, 2011, pp. 65 – 81.
- ROSAS MANTECÓN, Ana, “Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México”, en *Anais do Museu Paulista*, vol. 13, n. 2, San Paulo, 2005.

- ROSS, Kristie, “Slice of Heaven: 20th Century Aotearoa: Biculturalism and Social History at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa”, en *Aboriginal Policy Studies*, vol. 2, n. 2, 2013, pp. 115 – 127.
- ROSS, Max, “Interpreting the new museology”, en *Museum and Society*, II, 2, 2004, pp. 84 – 103.
- ROUND, David, “Two Futures: A Reverie on Constitutional Review”, en *Otago Law Review*, 12, 2011, pp. 525 – 566.
- RUIZ MEDRANO, Ethelia, “Mixteca Alta, un lugar llamado Santa María Cuquila y el Códice Egerton”, *MÉXICON*, vol. XXXI, Bonn, 2009, pp. 113 – 118.
- , *Mexico’s Indigenous Communities. Their Land and Histories, 1500 – 2010*, The University Press of Colorado, 2011.
- , “¿Qué sería de nosotros si no pudiésemos siquiera agradecer? En *Revista En el volcán*, 24/08/2013, pp. 32 – 33. [En línea], última vez consultado 6/6/2016, url: <http://www.enelvolcan.com/ago2013/278-ique-seria-de-nosotros-si-no-pudiesemos-siquiera-agradecer>
- RUSSELL, Deborah, *In a strange land*, [Blog internet], Nueva Zelanda, [En línea] , última vez consultado 6/6/2016, url: <https://inastrangeland.wordpress.com/2010/10/12/on-the-inconvenience-of-periods-and-pregnancy/>
- SAHLINS, Marshall, “Two or Three Things I Know bout Culture”, en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5 (3), London, 1999, 399 – 421.
- SAID, Edward, *Orientalism*, Pantheon, Nueva York, 1978.
- , *Culture and Imperialism*, Vintage, Londres, 1993.
- SANZ JARA, Eva, “La crisis del indigenismo mexicano: antropólogos críticos y asociaciones indígenas (1968-1994)”, en *Documentos de Trabajo IELAT*, n. 12, Universidad de Alcalá, 2010, pp. 1 – 21.

SCHAMA, Simon, “Behold, Newstralia”, en *BBC News Magazine*, 9/04/2010, [En línea], última vez consultado 12/02/2015, url: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/magazine/8612287.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8612287.stm)

SCHANIEL, William, “European technology and the New Zealand Maori economy, 1769 – 1840”, en *The Social Science Journal*, 38, 1, 2001, pp. 137 – 146.

SCIASCIA, Ana, *Iwi exhibitions at Te Papa: a Ngāi Tahu perspective*, Master Thesis, Victoria University of Wellington, 2011.

SEPÚLVEDA, Tomás, *Museología y comunalidad. Una aproximación al estudio de los museos comunitarios de Oaxaca*, tesis de maestría, Universitat de Barcelona, 2011.

SHERIDAN, Guillermo, *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, Ediciones ERA, México, 2004.

SIBLEY Chris G. y LIU James H., “Attitudes towards biculturalism in New Zealand: Social dominance and Pakeha attitudes towards the general principles and resource-specific aspects of bicultural policy”, en *New Zealand Journal of Psychology*, n. 33, Wellington, 2004, pp. 88 – 99.

SIMPSON, Moira, “Charting the boundaries: indigenous models and parallel practices in the development of the post-museum”, en KNELL, Simon J., *et. al. Museum Revolutions. How Museum Change and are Changed*, Routledge, Londres y Nueva York, 2007, pp. 235 – 249.

-----, *Making Representations*, Routledge, New York – London, 2001.

SMITH, Benjamin T., “Invention of Tradition at Gun point: Cultura, Caciquismo and State Formation in the Region Mixe, Oaxaca (1930-1959)”, en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 27, n. 2, 2008, pp. 215 – 234.

-----, *Pistoleros and Popular Movements. The Politics of State in Postrevolutionary Oaxaca*, University of Nebraska Press, 2009.



- SMITH, Mary Elizabeth, *Picture Writing from ancient Southern Mexico. Mixtec place signs and maps*, University of Oklahoma Press, 1973.
- , "Why the second Codex Selden was painted", en MARCUS, Joyce y ZEITLIN, Judith Francis, (Eds.), *Caciques and their people: a volume in honour of Ronald Spores*, University of Michigan, 1994, pp. 111 – 141.
- , *The Codex López Ruiz: A Lost Mixtec Pictorial Manuscript*, Vanderbilt University Publications in Anthropology, Nashville, 1998.
- SPORES, Ronald, "Settlement, farming technology, and environment in the Nochixtlan Valley", en *Science*, vol. 166, n. 3905, 1969, pp. 557 – 569.
- STAVENHAGEN, Rodolfo, "Las organizaciones indígenas: actores emergentes en América Latina", en GUTIÉRREZ, Manuel (comp.), *Identidades étnicas*, Casa de América, Madrid, 1997.
- STEIN, Stanley y STEIN, Barbara, *La herencia colonial de América Latina*, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- STEPHEN, Lynn, "Zapotec Weavers of Oaxaca: Development and Community Control" en *Cultural Survival Quarterly*, n. 11, 1987, pp. 46 – 48.
- , "Weaving in the fast lane: Class, ethnicity, and gender in Zapotec craft commercialization", en NASH, June, (ed.), *Crafts in the World Market: The Impact of Global Exchange on Middle American Artisans*, State University of New York, Albany, 1993, pp. 25-57.
- STOCKING, George W., "Afterword: a view from the center", en *Ethnos*, n. 47, 1982, pp. 172 – 186.
- , *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, University of Wisconsin, 1985.
- STOKES, Evelyn, "A History of Tauranga County", Palmerston North, 1980.
- TAPSELL, Paul, "The flight of *Pareraututu*: an investigation of *taonga* from a tribal perspective", en *Journal of the Polynesian Society*, vol. 106, n. 4, diciembre 1997.

TAVÁREZ, David, “Escritura, espacios culturales y cosmologías indígenas en Nueva España: una aproximación a los calendarios zapotecos”, en *Revista de Indias*, vol. LXIX, n. 247, Madrid, 2009.

TERRACIANO, Kevin, *The mixtecs of colonial Oaxaca: Ñudzahui history, sixteenth through eighteenth centuries*, Standford University Press, 2001.

*The Aka Online Māori Dictionary*, [En línea], última vez consultado: 20/5/2015, url: <http://www.maoridictionary.co.nz>

THOMAS, Nicholas, *Colonialism's culture. Anthropology, Travel and Government*, Melbourne University Press, Carlton, 1996.

-----, *Possessions. Indigenous Art / Colonial Culture*, Thames and Hudson, London, 1999.

-----, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, Cambridge, 2009.

THOMSON, Keith W., *Art Galleries and Museums of New Zealand*, Reed, Hong Kong, 1981.

THOMPSON, J. Allan, “Special Reports: Some Principles of Museum Administration Affecting the Future Development of the Dominion Museum”, *Appendices to the Journals of the House of Representatives*, 33, Government Printer, Wellington, 1915.

THORNS, David, C. y SEDGWICK, Charles P., *Understanding Aotearoa / New Zealand: historical statistics*, Dunmore Press, Palmerston North, 1997.

TREGEAR, Edward, *The Maori Race*, A.D. Willis printed and Publisher, Wellington, 1904.

UNAMUNO, Miguel de, “Visitas de Museos”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, febrero de 1929, p. 725.

UNESCO, “Declaración de México sobre las políticas culturales, Conferencia mundial sobre las políticas culturales”, México, 1982.

-----, *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, Art. 2, París, 17/10/2003, Definiciones. [En línea], última vez consultado 20/6/2016, url: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

URCID, Javier, “La lápida grabada de Santiago Matatlán. Una mirada al lenguaje de los antiguos registros genealógicos zapotecas (600 – 900 después de Cristo)”, en VAN DOESBURG, Sebastián (coord.), *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, IEEPO, 2008, p. 23 – 52.

VAILLANT, G.C., “A Correlation of Archaeological and Historical Sequences in the Valley of Mexico”, en *American Anthropologist*, n. 40, 1938, pp. 535 – 573.

VALENZUELA, Juan, “Las exploraciones efectuadas en los Tuxtlas, Veracruz”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, vol. 3, 1945, p. 81 – 94.

VALÉRY, Paul, “El problema de los museos”, en *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

VASCONCELOS, José, *Boletín de la Universidad. Órgano del Departamento Universitario y de Bellas Artes*, IV Época, Tomo I, n. 5, México, 1921.

VÁZQUEZ, Nahui Ollin, *Huatulco, Oaxaca: Un análisis de sus títulos primordiales a partir de su historia, territorio, economía y estructura sociopolítica novohispana*, Tesis de Maestro en Historia, UNAM, México, 2013.

VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*, CIESAS, 2003, México.

VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, COLMEX / FCE, México, 1987.

- WALKER, Rangini, *Ka whawhai tonou mātou: struggle without end*, Penguin, Auckland, 2004.
- WARMAN, Arturo *et. al.*, *De eso que llaman antropología mexicana*, Ed. Nuestro tiempo, México, 1970.
- WILLIAMS, David, *Matauranga Maori and Taonga*, Waitangi Tribunal Publication, Wellington, 2001.
- WILLIAMS, Herbert W., *A Dictionary of the Maori Language*, Government Printer, Wellington, 1971.
- WILLIAMS, William, *Dictionary of the New Zealand Language*, B.C., Paihia, 1844.
- WOOD, W. William, “Teotitlán del Valle: A maquiladora in Oaxaca”, en *American Anthropological Society Annual Meeting*, CA, San Francisco, 1996.
- , “Flexible Production, Households, and Fieldwork: Multisited Zapotec Weavers in the Era of Late Capitalism”, *Ethnology*, 39 (2), 2000, 133 – 148.
- , “Textiles oaxaqueños: arte indígena ‘falso’ y la ‘invasión’ mexicana a la Tierra del Encanto”, en *Cuadernos del Sur*, 9 (19), 2003, pp. 19 – 33.
- YATE, William, *Account of New Zealand and of the Formation and Progress of the Church Missionary Society’s Mission in the Northern Island*, Londres, 1835.



## 6. Anexos

### 6.1.- Fichas de los museos comunitarios de Oaxaca

#### 6.1.1.- San José Mogote

##### Nombre del museo

Museo Comunitario San José Mogote

##### Localización y sitios asociados

Comunidad de San José Mogote, agencia de policía perteneciente al municipio de Guadalupe, Distrito de Etla, a diez kilómetros al norte de la ciudad de Oaxaca de Juárez. Situado en las coordenadas +17° 9' 59.0'' latitud norte -96° 48' 14.5'' longitud oeste.

Por un lado el museo ocupa, restaurado y acondicionado, una parte de la antigua Hacienda “El Cacique”, antiguo centro económico de la zona y un magnífico edificio colonial con patio central del que museo ocupa nada más que una estancia al oriente. Por otro lado, en el poblado de San José Mogote se encuentra una de las zonas arqueológicas más destacadas de todo el estado, el núcleo prehispánico de relieve más temprano de todo el Valle (con una ocupación de alrededor 1500 a. C. – 400 a. C.) con la evidencia más antigua de la escritura y el calendario en la región de Oaxaca. Una referencia insustituible del Preclásico oaxaqueño que marca la transición hacia la época de los grandes centros urbanos encabezados por Monte Albán. Por ambas razones podemos considerar al Mogote como un auténtico museo comunitario *de sitio*.

##### Fecha de apertura

Uno de los más antiguos del estado, pues nació en el año de 1976 a raíz de los hallazgos arqueológicos de la zona dirigidos por el Kent V. Flannery y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en los que participó activamente la comunidad. A las primeras investigaciones formales, posteriores excavaciones de rescate y numerosas donaciones se le han sumado para enriquecer la colección. Diez años después de su inauguración, la experiencia de San Ana del Valle llevó a las autoridades culturales a proponer a San José a convertirse en un museo comunitario bajo el auspicio del INAH, lo que ocurrió en el año 1987, convirtiéndose así en el segundo museo de la UMCO.

##### Organización

Durante su etapa previa al ingreso en la UMCO, el museo de San José Mogote, parece haber sido dirigido por una junta de vecinos. En los ochenta ingresa en la Unión, se trasladan a su actual ubicación y se amplía el espacio museográfico, siendo desde entonces dirigido por el habitual comité.

#### Contenido:

El museo consta de dos temas principales la arqueología del sitio del Mogote y la historia de la Hacienda, bajo el epígrafe “La lucha por la tierra”, que se reparten por igual a lo largo de cuatro salas de considerable tamaño.

Es éste entre el conjunto de los museos comunitarios de Oaxaca uno de los que posee objetos de mayor valía. El llamado “danzante de San José Mogote” o monumento 3 (Fase Rosario o pre – Monte Albán 500 – 700 a. C.), la vasija efigie cerámica denominada comúnmente como “Diablo enchilado”, o una figura antropomorfa de jade de 49 centímetros (Monte Albán II, 200 a. C – 100 d. C.) legitiman la existencia del museo y justifican por si solas su visita.

#### Museografía:

El visitante es conducido en un recorrido circular por las cuatro salas de las que consta el museo, las dos primeras arqueológicas con énfasis en los objetos en la vitrina, con lugar central para las piezas emblemáticas como el “diablo enchilado” presentado en una vitrina de exposición abierta; las dos restantes constan de un entramado de paneles expositivos en los que se condensa la información acerca de la vida contemporánea de la comunidad, reducida al trabajo en la hacienda primero, y de la lucha local por la tierra después, con un gran contenido político y de homenaje a los miembros de la comunidad.

Notable combinación de técnicas expositivas entre las que destacan la vitrina (que ensalza las cualidades estéticas de sus destacados objetos), unos paneles bien diseñados (entre los que sobresale un impresionante diagrama del parentesco de los nuevos pobladores de la hacienda) y una conseguida maqueta donde se superponen los dos niveles temáticos del museo: el plano de la ex-hacienda y el sitio arqueológico.

#### 6.1.2.- Santa Ana del Valle

##### Nombre del museo

Museo Comunitario *Shan Dany* (Bajo el cerro)

##### Localización y sitios asociados

Santa Ana del Valle, Distrito de Tlacolula. Pequeña comunidad que, como su nombre indica, se encuentra situada en los Valles Centrales de predominancia zapoteca, a escasos treinta kilómetros de la capital del Estado y a tres de la cabecera distrital. En las coordenadas 16° 59' 40'' latitud

norte y 96° 28' 15" longitud oeste. El museo ocupa un lugar central en la localidad, pues se encuentra alojado en uno de los locales de la plaza central o "Benito Juárez".

La localidad se sitúa en un asentamiento prehispánico de época temprana (Monte Albán I, alrededor de 600 a. C. – 100 a. C.) por lo que progresivos descubrimientos, como el Entierro 2 en 1985 o el juego de cerámicas encontrado en 2002 junto al Palacio Municipal, han venido a nutrir las vitrinas del museo.

#### Origen y fecha de apertura

Inaugurado en el año 1986, es el primero de la Unión de Museos Comunitarios. Su origen ha de buscarse en las obras de nivelación y empedrado de la plaza que dejaron al descubierto restos arqueológicos funerarios y una campaña de rescate del INAH que finalizó con la asesoría para el levantamiento de un local en la comunidad donde depositar los restos encontrados.

#### Organización

El museo se gestiona mediante un comité anual de siete miembros elegidos en asamblea, compuesto por un presidente, un secretario, un tesorero y cuatro vocales.

#### Contenido:

El museo consta en puridad de cuatro salas: Sala Arqueológica, Sala sobre la Revolución Mexicana, La Danza de la Pluma y la Elaboración de Textiles, aunque las diferentes temáticas no aparezcan exentas unas de otras en el espacio museográfico y muchas veces se solapan.

El orden de los módulos expositivos en el orden sugerido aproximado es el siguiente: Panel museo Shan-Dany Vitrina 1 diversas cerámicas del Preclásico; "Importancia social de la cerámica en el contexto económico de las aldeas"; Piedras Grabadas Cosijo y muerte; Vitrinas 2 y 3, religión y figurillas y cerámicas Preclásico tardío; Panel "Descubrimiento del entierro 2"; Vitrina 4: contenido funerario entierro Preclásico tardío; Panel "Santa Ana del Valle como área cultural"; Vitrina 5 "Piezas de donación, correspondientes a las épocas clásica y postclásica: urnas y hachas de piedra; Paneles, vitrina con objetos, y maqueta sobre la revolución en Santa Ana; Diorama revolución en Santa Ana; Vitrina colorantes naturales para el tinte de textiles; Paneles elaboración textiles; Vitrina urna zapoteca junto muestras de textiles actuales; Vitrinas exposición abierta: lápida grabada, fragmentos de figurillas, cerámicas y hachas; Paneles de homenaje: festividades y ceremonias, familias, comités del museo, artesanos de la danza de la pluma, etc.;

Posee numerosos objetos dignos de relieve, sobre todo en lo que respecta al contenido arqueológico, donde destacan las representaciones de la deidad zapoteca "Cosijo" tanto en piedra como en urnas cerámicas de época clásica y posclásica. También destacan por su colorido y vistosidad los penachos de la Danza de la Pluma y los textiles artesanales.

#### Museografía:

El discurso expositivo es presentado al visitante mediante un recorrido a través de las cuatro subdivisiones temáticas, realizadas a través de mamparas, vitrinas y paneles expositivos. La Sala Arqueológica ocupa el mayor espacio, le siguen con menor espacio la Historia del Periodo



Revolucionario y las Tradiciones actuales como la Danza de la Pluma, el recorrido finaliza con un espacio notable dedicado a la artesanía en la que volvemos a encontrar piezas arqueológicas, por lo que discursos diacrónicos y sincrónicos se solapan.

Dentro de sus numerosas técnicas expositivas rige la exposición de objetos mediante vitrina pues el museo posee un notable conjunto de ellas. La información es transmitida y el visitante es conducido a través de numerosos paneles expositivos, cuya información textual es completada con fuentes fotográficas y orales, adquiridas en los numerosos talleres realizados en la comunidad. Dispone a su vez de un *living group* con un par de maniqués, y la sala final, un espacio dedicado a la cohesión y homenaje al grupo: autoridades comunales, festividades, artesanos y los propios comités del museo.

#### 6.1.3.- Santiago Suchilquitongo

##### Nombre del museo

Museo Comunitario *Cerro de la Campana*.

##### Localización y sitios asociados

Cabecera del municipio del mismo nombre. Se ubica a 27 kilómetros de la capital del Estado, cercano a la carretera Oaxaca – Telixtlahuaca. Coordenadas +17° 14' 49.5' latitud norte, 96° 52' 25.8'' longitud oeste. Plaza Cívica de la comunidad, frente al ayuntamiento. Comunidad mestiza enclavada en la región de los Valles Centrales, con una casi nula presencia de hablantes de lengua zapoteca.

La comunidad cuenta con la presencia decisiva del sitio arqueológico de *Huijazoo* o del Cerro de la Campana, un importante señorío que alcanzó su esplendor en el Clásico temprano (alrededor del 400 d. C.) y cuya ubicación— al pie de la serranía mixteca frontera de la cultura zapoteca—, le otorga una importancia estratégica notable. Los restos hoy sobrevivientes —numerosos complejos cívico-ceremoniales, algunos con decoraciones en fachadas, un juego de pelota y una plaza principal— comparten ahora las jurisdicciones de San Pablo Huitzo y la propia Suchilquitongo.

##### Origen y fecha de apertura

El origen del museo yace en el gran descubrimiento, uno de los mayores de los años ochenta, de la Tumba número 5 el día 23 de noviembre de 1985. El arqueólogo Enrique Méndez Martínez fue el responsable del hallazgo de una tumba decorada con figuras de estuco (tal como se da en la cercana Zaachila) murales policromos y una estela finamente tallada. Dicho hallazgo desencadenó varias polémicas que luego estarían presentes en cualquier debate sobre patrimonio y comunidades, y en la propia configuración de la UMCO. Primero hubo controversia entre diversas autoridades y el vecino pueblo de San Pablo Huitzo dentro del municipio al disputarse la parte del terreno en que se encontraba el valioso descubrimiento. Segundo, se inició una disputa entre la comunidad y el INAH por la custodia de los artefactos que llevó a los habitantes de

Suchilquitongo a desenterrar ellos mismos los artefactos para evitar que los arqueólogos se los llevaran; llegándose incluso a encarcelar en la cárcel municipal a uno de los arqueólogos, advirtiéndole que no lo soltarían hasta que les fuera devuelta la colección de piezas encontrada en su territorio. Tras un periodo considerable de tiempo Suchilquitongo sentó un precedente, al mantener resguardadas la mayor parte de las piezas, abriendo el museo sus puertas en noviembre de 1989. Se convirtió en el tercer museo comunitario más antiguo de Oaxaca, y luego de la UMCO, tras Santa Ana del Valle y San José Mogote.

### Organización

Para su organización se copió el sistema organizativo de Santa Ana del Valle, visitando sus autoridades municipales dicha comunidad en 1987 y constituyéndose un comité para su gestión un año después. Se procedió a la realización talleres de historia oral y recopilación de fotografía, así como de diversas consultas a los barrios del municipio para determinar los temas que serían incluidos finalmente en el museo.

### Contenido:

Importancia central de los materiales rescatados en la Tumba 5 (última ofrenda depositada alrededor 600-800 d. C.) formados por piedras grabadas, restos óseos (algunos con restos pigmentación) y cerámicas de todo tipo. Para la mejor comprensión del hallazgo, y ante la imposibilidad de visitar la Tumba 5 de Suchilquitongo, se decidió realizar una réplica a escala de la entrada de la misma, que se completa con una maqueta que resume su estructura, fotografías y cédulas explicativas.

Más allá del contenido arqueológico, el museo exhibe también una serie de libros y fotografías relacionados con las mayordomías en la comunidad. También aborda el tema de la artesanía con un repaso a la elaboración de objetos de carrizo y de cantera rosa que caracterizan la región.

Numerosas piezas permanecen en el depósito del museo, sin espacio para exhibirlas, y en numerosas ocasiones se han elevado quejas para conseguir apoyo económico para su conservación.

### Museografía

La información aparece exclusivamente en español. Destaca el esfuerzo de recreación minuciosa y a escala de la tumba, con los estucos reproducidos. Los paneles explicativos con los testimonios y fotografías de los canteros y los tejedores de carrizo, y de la celebración de las mayordomías cuyo influencia se percibirá en aquellos museos comunitarios posteriores que aborden dicho tema. También cuenta con un realizado mural, en la más pura tradición mexicana, explicando secuencialmente el trabajo de la cantera. Pero ante todo el museo gira en torno a la exposición de los potentes objetos arqueológicos ligados a la comunidad a través del valor simbólico de su cerro.

#### 6.1.4.- San Martín Huamelulpan

### Nombre del museo

Museo Comunitario *Hitalulu* (Flor Bonita)

### Localización y sitios asociados

San Martín Huamelulpan es cabecera del municipio del mismo nombre, perteneciente al Distrito de Tlaxiaco en la montañosa región de la Mixteca Alta. Coordenadas +17° 23' 50.3'' latitud norte, 97° 36' 10.2'' longitud oeste.

Huamelulpan es considerado un sitio arqueológico de relevancia en tanto ejemplifica el urbanismo incipiente de la región que se inicia con el Preclásico tardío; habiendo sido estudiado principalmente por la investigadora Margarita Gaxiola a principios de los años ochenta. Forma junto a San José Mogote y el Cerro de las Minas uno de los centros patrimoniales más interesantes del Preclásico oaxaqueño. La presencia de restos arqueológicos prehispánicos en la comunidad es evidente, formando un complejo arquitectónico estructurado en terrazas en varios niveles, mogotes y restos de centros cívico-ceremoniales. Al oriente un cerro, —el Cerro Volado o Yucundindaba— domina la comunidad, y en su superficie se reconocen terrazas y montículos aún inexplorados. Al este del pueblo se encuentran diversas plataformas, destacando la plataforma C al oeste de la Iglesia, donde se evidencia uno de sus principales rasgos arquitectónicos: la presencia de monolitos grabados en las esquinas de la plataformas; piezas estas que también es posible apreciar empotradas en la pared de la iglesia.

El museo se encuentra en el centro de la población en un vistoso edificio, antes Palacio Municipal de la comunidad, y que con sus más de cincuenta metros de fachada dota de un espacio considerable para la exposición. La comunidad ha perdido casi por completo su lengua nativa, pero eso no es obstáculo para que se asuman plenamente como mixtecas.

### Origen y fecha de apertura

El origen del museo se encuentra en las sucesivas excavaciones realizadas en su zona arqueológica (Lorenzo Gamio 1957, Alfonso Caso 1961 y sobre todo, 1974 Centro Regional de Oaxaca- INAH con la posterior publicación de Margarita Gaxiola). La comunidad poseía un largo historial de valoración y conservación de los abundantes restos arqueológicos que el terreno proporcionaba, pero no fue hasta 1980 cuando se realizó un museo regional para conservarlas y exhibirlas. En 1989 el ayuntamiento y otros voluntarios comenzaron a preparar talleres de historia oral, y las primeras exposiciones temporales: sobre medicina tradicional, piezas arqueológicas y sobre las obras públicas de la comunidad. En 1990 se nombra el primer comité del Museo Comunitario, y se decide ampliar. El museo se acabará inaugurando en noviembre de 1991 comprendiendo dos salas: la arqueológica y la de medicina tradicional, y suponiendo el cuarto museo más antiguo de la UMCÖ.

### Organización

Museo cuya organización data mucho antes de su conformación como museo comunitario. Actualmente, según el Plan de Desarrollo, el comité que lo gestiona está formado por seis personas

### Contenido:

Comprende principalmente dos espacios bien separados: el que se ocupa de la arqueología del lugar y el referente a la medicina tradicional. La sucesión de módulos expositivos en el primer espacio del museo se presenta al visitante, más o menos, en la siguiente disposición: Monolito de Huamelulpan; Panel “Cuadro cronológico”; Mapa Mixteca Alta; Panel “Las sitios del Municipio de Huamelulpan”; Arriate con monolitos, lápida 11 Dzahui y 13 pedernal; Panel “Narraciones comunitarias”; Mural valle Huamelulpan; Vitrinas: Entierro, ajuares funerarios, cerámicas; Panel “escritura mixteca”; Vitrinas: “vestimenta”, “donaciones”, “adornos de mica”; Vitrinas urnas – vasijas efigie, Vitrinas “piedras empotradas”, “instrumentos de piedra”; Panel “costumbres funerarias”, Panel “Sacrificio y decapitación”; Vitrina cráneo; Panel “El altar de los cráneos”; Vitrinas: Entierro 2005 y ajuares funerarios, Panel “Entierro del período Huamelulpan III”, Vitrina reproducción Entierro Huamelulpan III; Panel “El flechador del sol”; Mural Flechador del Sol; Arriate pequeñas piedras grabadas.

Sala de medicina tradicional: Sucesión de paneles informativos con fotografía y testimonios, así como dioramas que escenifican las diferentes dolencias y curas: “el empacho”, “el espanto”, “el mal de aire”, embarazo y lactancia y las diferentes hierbas medicinales usadas.

La primera sección posee numerosas piezas relevantes en tanto nos encontramos en uno de los sitios que evidencian escritura glífica mixteca más temprana, destacando numerosas estelas (lápida 11 de Dzahui o lápida 13 pedernal) y un conjunto de grandes *monolitos* antropomórficos.

### Museografía

Es un museo de dos temáticas separadas y presentadas en dos espacios separados. En la sala arqueológica, donde domina el objeto expuesto en la vitrina o en su defecto el arriate para las piezas más pesadas, destaca la inclusión de fuentes orales bajo el epígrafe de “narraciones comunitarias”. Acaso es esta una de las principales aportaciones de los museos comunitarios, pues a la dimensión académica y arqueológica de los sitios y objetos prehispánicos se les une así la percepción de la propia comunidad, las leyendas e historias que han rodeado a estos lugares cargados de significado. Así mismo se incluyen mapas, cuadros cronológicos (que destaca por explicar visualmente el periodo epónimo que representa) y reproducciones de los entierros con su ajuar. En la sala de medicina tradicional domina el panel, con fotografías y testimonios orales de miembros de la comunidad. Dos medios expositivos contribuyen a aumentar la interactividad y escenografía de la exposición: los paneles son móviles y han de ser abiertos para ampliar la información; y los dioramas escenifican visualmente las dolencias y las curas. Toda la última sala posee un gran carga de homenaje a aquellos miembros, generalmente mujeres ancianas, que siguen portando las tradiciones de la región.

#### 6.1.5.- San Pablo Huixtepec

### Nombre del museo

Museo Comunitario *Cerro de los Huizaches* [A día de hoy el museo permanece cerrado, no obstante me fue permitido estudiar los fondos y los documentos relativos a su constitución que se encuentran a resguardo en el Palacio Municipal de la localidad].

#### Localización y sitios asociados

San Pablo Huixtepec perteneciente al Distrito de Zimatlán. Se ubica a 36 kilómetros al sur de la capital del Estado, cercano al conocido sitio de Zaachila. Ubicado en las coordenadas +16° 49' 36.2'' latitud norte, 96° 46' 51.5'' longitud oeste. Plaza Cívica de la comunidad, ubicado en el segundo piso del edificio del Palacio Municipal de la localidad.

#### Origen y fecha de apertura

Museo creado a iniciativa de maestros y estudiantes de la Escuela Secundaria Técnicas de la comunidad, aprobado después en asamblea por el pueblo. Hubo consultas por barrios, que incluyeron recopilación de documentos. En diciembre del 92 se inaugura y en mayo del año siguiente se reinaugurará ampliado.

#### Organización

Las primeras reuniones se realizaron en el año 1991, incluidos tres maestros y los expertos de la UMCO. Formándose un comité de siete personas. Se procedió a conocer otros museos como los de Suchilquitongo, San José Mogote y Santa Ana del Valle, a realizar las investigaciones sobre los temas decididos anteriormente y hacer la petición de un local a la autoridad municipal.

#### Contenido:

Constaba de tres salas: la primera con la historia colonial de la comunidad, entre la que destacaban dos lienzos uno de ellos de 1827, una sala dedicada la historia contemporánea con fotografías, mapas y objetos de todo tipo y una última donde se explica la mayordomía del Señor del Cajal.

Destacan objetos tan dispares como libros de documentos de la Alcaldía Municipal, fechados en año 1827. Una relación de todos los vecinos que cooperaron en la instalación del reloj de la torre del centro de la población, en el año 1988. Numerosas vitrinas con piezas prehispánicas: la mayoría cerámicas e incompletas, hachas de piedra y metates del periodo Preclásico, restos humanos asociados a ofrendas, etc. Abundante fotografías donadas por miembros de la comunidad que reflejaban la vida en la comunidad: juegos infantiles, bandas de música, domingo de ramos y demás festejos religiosos, y especial atención a las mayordomías.

#### Museografía

No se pudo apreciar la disposición museográfica de las piezas, pues solo se procedió al estudio de los fondos almacenados después de la clausura del museo. Sin embargo este parecía consistir en una explicación informativa o temática, organizada sin apenas objetos de especial relevancia, y con predominancia de paneles expositivos atendiendo a numerosos testimonios orales y fotográficos.

#### 6.1.6.- Teotitlán del Valle

##### Nombre del museo

Museo Comunitario *Balaa Xtee Guech Gulal* (Sombra del pueblo antiguo)

##### Localización y sitios asociados

Comunidad de Teotitlán del Valle, Distrito de Tlacolula, a 29 kilómetros al oeste de Ciudad de Oaxaca. En las coordenadas 17° 01' 46.9'' latitud norte, 96° 31' 10.1'' longitud oeste.

El museo se alberga en un antiguo mercado municipal que data del año 1941. Es un gran edificio de ladrillo rectangular que ocupa una superficie aproximada de unos 300 metros cuadrados, anexo a la plaza central de la Iglesia y flanqueado por numerosas tiendas de artesanía local. En la actualidad existe el plan de trasladar el museo a un edificio de moderna construcción y de mayores dimensiones.

Comunidad profundamente zapoteca con una considerable mayoría de hablantes en dicha lengua. Se halla situada en una zona de gran valor arqueológico. Dentro de la propia comunidad se realizaron trabajos de rescate en los años 1995-96 por los arqueólogos Enrique Fernández, Victoria Arriola y Raúl Matadamas; y ya en el 2012 el Centro INAH-Oaxaca con la colaboración de la comunidad realizaron trabajos arqueológicos más intensivos en el basamento prehispánico adyacente al templo católico, pudiendo estudiar las fases constructivas de un importante centro cívico ceremonial allí situado y nutriendo al museo de numerosos restos arqueológicos de relieve. También existen parajes y montículos fuera de los límites de la población (destacando el paraje *Guelech* donde la excavación de la tumba 1 nutrió al museo de numerosos objetos cerámicos) que denotan la existencia de un importante centro ceremonial con una cronología que se extendería desde el Preclásico tardío o Fase Monte Albán I (450 a. C. data el resto cerámico más antiguo encontrado en la comunidad) hasta su apogeo en el Posclásico o Fase Monte Albán V.

##### Fecha de apertura

EL 28 de junio del año 1992 se nombra primero un *comité de construcción* para adecuar el local, lo que se logra mediante el trabajo de la comunidad a través del tequio. Finalmente se inaugura el 12 de diciembre de 1994 y abre sus puertas en el mes de febrero de 1995.

##### Organización

Para la construcción se nombraron en asamblea tres comités, dos de investigación (elección de temas, talleres de historia oral y trabajo de archivo) y uno de construcción (remodelación del local, trabajo de carpintería, etc.). A partir de 1995 se nombra un comité bianual para dirigir y administrar el museo.

##### Contenido:

El peso que el contenido arqueológico posee dentro del conjunto expositivo del museo es abrumador. Un notable conjunto de piedras labradas entre las que destaca un grabado de un jaguar con restos de policromía (datado aproximadamente entre el 300 y el 700 d. C.) u otra de grandes dimensiones representando un hombre con tocado y vestido de jaguar (datado aproximadamente entre el 200 a. C. y el 200 d. C). También una considerable colección de cerámicas que ocupan hasta ocho expositores de la primera sala. Destaca, por el enorme uso simbólico que posee en la exposición, una urna donde se representa el glifo prehispánico del algodón, al unir los dos aspectos, la arqueología prehispánica y la artesanía textil, que caracterizan a Teotitlán. Por otro lado textiles, un telar, penachos de la danza de la pluma y un documento colonial de 1787 que expone el papel rector de Teotitlán en el territorio, cierran el recorrido expositivo de la exposición.

Museo que goza de gran variedad de subdivisiones temáticas, hasta cinco: La primera sala es la que ocupa un mayor espacio y es dedicada a la arqueología. Se denomina *Balaa Xte Guech Gulal* (Hogar del Pueblo Antiguo) o *Gud yu chei xisten dux xpen gulasun* (Lugar donde están guardados los objetos de nuestros antepasados). La segunda, de reciente creación y de pequeñas dimensiones, lleva por nombre y versa sobre *Lanii Xtee Tugul* (o la Festividad de los muertos). La tercera, de singular importancia, aparece bajo el epígrafe de *Gal ruinche leai juichih* (proceso de trabajo de los textiles). La Danza de la Pluma (o *Lis Dguyia*) corresponde a la cuarta. La última sala se denomina *Gal ruchinia (za'a güili)* o *Enlace de mano (Boda con música)* y versa acerca de las bodas tradicionales, amén de otras actividades tradicionales en la comunidad.

#### Museografía:

El recorrido expositivo está ideado para que el visitante recorra periféricamente o de manera *arterial* las diferentes salas a través de la sala rectangular del museo. Los paneles aparecen en tres idiomas: español, inglés y zapoteco. Posee una tienda de recuerdos con documentales realizados en la comunidad y otro tipo de recuerdos.

La parte arqueológica está formada por una combinación de vitrinas horizontales para las piezas mas ligeras (generalmente cerámica) y de paneles de texto adosados a la pared o carteles asociadas a las piezas. Con las grandes piedras grabadas se recurre a un pedestal, en caso de que sean de pequeño tamaño; pero las más grandes están expuestas a ras de suelo sobre un palé o tablero de madera. La sala arqueológica da paso a la visión sincrónica de la comunidad con los diferentes aspectos e instituciones de relieve en la comunidad. Para las demás salas se diversifican las técnicas expositivas (métodos audiovisuales, *living groups*, recreaciones como altares o tapetes de flores, lienzos, etc.) y se recurre abundantemente a las fuentes de tipo oral y fotográfico.

#### 6.1.7.- San Miguel del Progreso

##### Nombre del museo

Museo Comunitario *Note Ujía* (Siete ríos)

##### Localización y sitios asociados

Agencia municipal, ubicada en el municipio de la Heroica Ciudad de Tlaxiaco en la Región Mixteca, concretamente en la zona de sierra de la denominada Mixteca Alta. Coordenadas +17° 10' 26.2' latitud norte, 97° 47' 53'' longitud oeste. A unos 150 kilómetros al noreste de la capital del Estado. La comunidad se sitúa en un territorio áspero que destaca por la construcción de terrazas para el cultivo.

Existe presencia arqueológica, con numerosos sitios localizados como *Taxau*, el Panteón de los angelitos o *Kaauavee*, con una presencia especialmente intensa en el Clásico tardío (400 – 900 d. C.) y que ha dotado al museo de objetos sobre todo referentes a ajuares funerarios.

#### Origen y fecha de apertura

El origen del museo estaría en el interés de recuperar documentos relativos a la tenencia de tierras. El 30 de junio de 1991 una reunión de vecinos nombrará un Comité de Rescate Cultural, con la función de recopilar documentos relativos a San Miguel entre las comunidades vecinas. Comité y autoridades municipales idean la construcción de un centro donde guardar y exhibir esos documentos. El 5 de enero del año 1992, previa consulta a los expertos de la UMCO, por asamblea general se acuerda la construcción de un museo que se realiza con trabajo comunitario entre octubre de 1993 y abril de 1996. Se inaugura el 7 de abril de 1996, convirtiéndose en el noveno museo de la UMCO. En el año 2011 fue dotado con cierta cantidad de dinero por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) del CONAULTA para la rehabilitación del inmueble y la adecuación museográfica del contenido.

#### Organización

Posee el apoyo de instituciones como la UMCO, del INAH a través del Programa de Museos Comunitarios y Ecomuseos, o de la Dirección General de Culturas Populares. Es dirigido por el habitual comité comunitario.

#### Contenido:

Dividido en tres espacios y tres temáticas, el museo aborda la “tenencia de la tierra” (con exhibición de documentos y mapas antiguos referentes a San Miguel), “la artesanía textil de San Miguel” (mostrando la variedad de los diseños mixtecos) y “la arqueología de San Miguel”, donde se pone especial atención en el manejo del medio mediante el sistema de terrazas mixteco conocido como *coo-yuu*.

Uno de los objetos más destacados, tanto por su carga simbólica como por su importancia política, es sin duda un mapa en mixteco, con elementos indígenas fechado alrededor de finales del siglo XVIII.

#### Museografía

La información aparece sobre todo en español, aunque en numerosas ocasiones también en mixteco. Los tres espacios están bien separados por diseños diferentes. Destaca la primera sala por poseer una gran carga política, exhibiéndose en ella documentos de todas épocas relativos a la posesión de la tierra de San Miguel respecto a sus vecinos. Dichos documentos son exhibidos en paneles acompañados de numerosas cartelas explicativas que subrayan cada límite y



colindancia. En la sala textil se recurre al elemento didáctico para generar preguntas acerca de la conveniencia de usar textiles tradicionales o ropa de ciudad; así como a las fuentes fotográficas y orales. Los medios expositivos están encabezados por el panel informativo, subrayando la carencia de vitrinas y por tanto de objetos estéticamente relevantes, salvo una cerámica del preclásico. Posee a su vez un diorama, una maqueta de los sitios arqueológicos, y una reproducción de un enterramiento del 900 a. C.

#### 6.1.8.- San Pedro y San Pablo Tequixtepec

##### Nombre del museo

Museo Comunitario San Pedro y San Pablo Tequixtepec, Memorias de Yucundaayee (nombre en mixteco de la comunidad que significa “Cerro del caracol erguido o parado”).

##### Localización y sitios asociados

Comunidad de San Pedro y San Pablo Tequixtepec, en el municipio del mismo nombre, Distrito de Huajuapán en la región de la Mixteca Baja y en pleno área cultural ñuiñe. Comunidad con población indígena dispersa donde se ha perdido el uso común de la lengua mixteca, reducida a una minoría. Se encuentra a unos 235 kilómetros al noroeste de la capital del Estado. Situado en las coordenadas +18° 3' 39.9" latitud norte -97° 43' 5.6" longitud oeste.

El territorio fue un asentamiento mixteco popoloca importante durante la época posclásica (400 al 800 d.C). Se han catalogado un total de 32 zonas con evidencia arqueológica, entre las que destaca especialmente el Cerro de la Caja, que es, con permiso del Cerro de las Minas en la cercana Huajuapán, y sin haber sufrido un estudio intensivo, uno de los mayores sitios y con mayor número y calidad de piedras grabadas de toda la Mixteca, en lo que a estilo *ñuiñe* se refiere.

El edificio que alberga el museo se encuentra en el centro de la población, anexo al Palacio Municipal, formando un conjunto en la plaza que incluye numerosos monumentos, entre ellos dos grandes estelas mixtecas.

##### Fecha de apertura

La inauguración se realizó el día 20 de febrero de 1997.

##### Organización

Formado por un Comité de Presidente, Secretario, Tesorero, además de suplentes. Estuvieron en el cargo por casi dos décadas hasta que recientemente fue sustituido al completo, mediante decisión tomada en asamblea.

##### Contenido:

Es el gran museo de la cultura ñuiñe en Oaxaca y una de las mejores colecciones de estelas y piedras grabadas de toda la región. Pero también cuenta con una excelente colección de cerámica

polícroma *ñudee* y *ñuiñe*. Sus módulos expositivos podríamos organizarlos en los siguientes: [en el exterior del museo: piedra número 1 y 2 de Tequixtepec] Explicación glifo de Tequixtepec / Yucundaayee, “Piedra 3 de Tequixtepec”, vitrina megafauna, “cuadro cronológico”, “corte estratigráfico”, vitrina útiles líticos, diorama primera aldea mixteca, “vitrina cerámica fase *ñudee*”, maqueta Tequixtepec y geografía de la mixteca, “panel sistema escritural *ñuiñe*”, “Piedra número 2 Cerro de la Caja”, Calendario Mixteco y exhibición de estelas [Piedra 1 del Cerro Pachón, Piedra 5, 7, 19, 20, 21 de Tequixtepec, entre otras], cerámica *ñuiñe* y escultura menor.

La potencia del contenido arqueológico casi oculta la sala contigua que exhibe fotografías antiguas y sirve de homenaje a distintos colectivos e individuos de la comunidad, especialmente a la banda de música. También sirve de lugar para exposiciones temporales como dibujos realizados por miembros de la comunidad. Por otro lado la historia de la comunidad queda reflejada en un magnífico mural que preside la fachada del edificio.

#### Museografía:

Variada y completa, pues posee vitrinas de exposiciones abiertas para cerámicas, ajuares y restos óseos (que incorporan el elemento autóctono de situar los objetos sobre una estera de palma), *living groups* con maniqués y reproducciones de estructuras habitacionales, mapas, un corte estratigráfico, una maqueta de la comunidad con las principales zonas con evidencia arqueológica, paneles que incorporan dibujos y diagramas realizados *ex profeso* para explicar el sistema escritural *ñuiñe*, etc. Destacan dos espacios: la sala de las estelas donde es de subrayar la exposición abierta y central de una de las piezas más importantes: la piedra 19 de Tequixtepec, que configura una organización del recorrido arterial o periférica por toda la colección de piedras grabadas, así como la caracterización de la última sala como una antigua casa de ladrillos de adobe. También sobresale el mural exterior que, de forma secuencial, representa los episodios más remarcables de la historia contemporánea de S.P. y S.P. Tequixtepec.

#### 6.1.9.- Natividad

##### Nombre del museo

Museo Comunitario Historia de la Mina.

##### Localización y sitios asociados

Comunidad de Natividad, en el municipio del mismo nombre, Distrito de Ixtlán de Juárez en la Región Sierra Norte, a 40 kilómetros al noreste de la capital del Estado. Situado en las coordenadas +17° 17' 48.3'' latitud norte -96° 25' 57.3'' longitud oeste.

Más de la mitad de la comunidad habla una lengua indígena, en su mayoría zapoteco, pero debido a la historia de la comunidad la población es muy heterogénea y está compuesta por personas provenientes de muchos lugares de la región. El edificio que alberga el museo se encuentra en el centro de la población, en el antiguo local sindical o Casa del Obrero (en concreto del Sindicato Nacional de Mineros Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana Sección 15). La entrada

a la mina, situada a penas unos metros, se contempla desde la puerta del museo. Es posible visitarla pidiendo permiso a las autoridades.

#### Fecha de apertura

El local fue construido por la Compañía Minera Natividad y Anexas, adquirido por el sindicato de obreros en los años cincuenta hasta su disolución. La comunidad decidió el local se dedicara a exhibir la historia de la mina, y el museo se inauguró finalmente el 18 de junio del año 2000.

#### Organización

Dirigido bajo comité elegido en asamblea.

#### Contenido:

Historia de una de las minas de oro y plata más importantes de Oaxaca. Pero también, de nuevo, historia de empoderamiento, de la lucha obrera y comunitaria por la mejora de las condiciones de sus individuos, así como una reivindicación de la propia actividad minera. Es por tanto un museo de exposición monográfica, con cierto carácter de museo de sitio, que posee mucho más marcado el carácter obrero que el indígena.

Los módulos que incluye el museo —aproximadamente presentados por orden de aparición en el recorrido museográfico— son: “Creación del museo comunitario”, “La mina en el año de 1785”, “Molino de piedra”, “Historia de Natividad”, “Historia de la mina”, “Gambusinos sacando oro en el río”, “Extracción del mineral”, “Interior de la mina”, “Hacienda de beneficio”, “Gremio minero”, “Sección XV”, “Durante la administración de la secc. XV” y “Decadencia del sindicato 1990”.

No posee grandes objetos, el discurso expositivo —organizado en base a un recorrido periférico o arterial—, es informativo o temático, pues en esencia es conducido por paneles expositivos con texto y fotografía. Es el único museo comunitario que no hace referencia a la arqueología, a no ser que los objetos industriales mineros sean considerados como de “arqueología industrial”. La última subdivisión de la exposición recoge los objetos que se encontraban en el lugar sindical: escritorios, banderas, etc.

#### Museografía:

Gran sentido de escenificación, teatralidad y didáctica en la exhibición con la existencia de técnicas expositivas tales como varios *living groups* y la reproducción bajo techo de las condiciones de trabajo en el túnel de la mina. El uso de la vitrina se reduce a la exhibición del mineral en bruto, a la manera de los museos de geología. El aspecto de homenaje nuevamente está muy marcado con la exhibición de fotografías y fuentes orales, pero esta vez, en vez de ser relevante en base al respecto de las tradiciones o al mero servicio a la comunidad, subraya el homenaje a los trabajadores y a las personas que sirvieron en el sindicato.

6.1.10.- Santa María Cuquila

### Nombre del museo

Museo Comunitario *Ñuu Kuiñi* (El lugar del tigre)

### Localización y sitios asociados

Agencia municipal, ubicada en el municipio de Tlaxiaco en la Región Mixteca, concretamente en la zona de sierra de la denominada Mixteca Alta. Coordenadas +17° 11' 54.1' latitud norte, 97° 45' 25.9'' longitud oeste. A unos 150 kilómetros al noreste de la capital del Estado.

El museo es alojado en un pequeño edificio (poco más de 100 metros cuadrados) construidos al pie de la carretera de entrada a la comunidad. El nombre del museo lo recibe del importante sitio arqueológico denominado *Ñuukuiñi* o Cerro del Tigre, conocido en la comunidad popularmente como Cerro de La Cacica, con evidencias de material cerámico en torno a los veinte kilómetros a la redonda. También existe otro sitio denominado Pueblo Viejo. Ambos han sido explorados solo superficialmente.

### Origen y fecha de apertura

El museo de Cuquila fue creado a raíz del afloramiento de restos arqueológicos en la comunidad. En el año 1991 se delimita el yacimiento de La Cacica por parte del INAH y se realiza una asamblea general para definir el lugar como patrimonio cultural de la comunidad, pues antes dichos terrenos eran propiedad privada. En el año 1993 se propuso la creación de un comité para el museo y otro de apoyo, para la dotación de un local destinado a albergar las piezas encontradas. Se consiguió financiación a través de la fundación francesa “Espor pur domain” (AED). Inaugurado finalmente en abril del año 2001.

### Organización

Posee el habitual comité elegido en asamblea y rotativo anualmente.

### Contenido:

El museo está dividido en dos temáticas: arqueología y artesanía. La primera de ellas tiene como objetos principales un juego de seis estelas de estilo *ñuiñe* y posclásico; la segunda se ocupa básicamente de los textiles mixtecos y domina el colorido de los huipiles. La enumeración de los módulos expositivos en el orden que sugiere el circuito del espacio museístico es el siguiente: vitrina documentos de lindes, vitrina piedras grabadas *ñuiñe* y posclásico, “Escritura” y Piedra número 1 de Santa María Cuquila, “Vivienda”, vitrina objetos líticos de menos tamaño (machacadores, obsidiana, puntas de flecha...), “Agricultura”, “Integración regional”, vitrina cerámica, “Arqueología”, maqueta sitios arqueológicos, “Religión”, vitrina “incensario y caldereta *kooñu'u* y *koontei*”, reproducción enterramiento con ofrenda, Living group del Tempequistle de soya, y “Telar de cintura”.

### Museografía:

El recorrido expositivo es circular o periférico, combinando múltiples técnicas expositivas: maquetas, dioramas, vitrinas y reproducciones de yacimientos, aunque domina el panel expositivo que guía al visitante a través de las dos salas. En la primera la posición central de la reproducción a ras de suelo de una ofrenda funeraria construye un recorrido periférico por los paneles y vitrinas adosados a la pared. La sala de artesanía encierra en su exposición de aquellos artesanos de la comunidad un cierto contenido de homenaje, especialmente a las mujeres.

#### 6.1.11.- San José Chichihualtepec

##### Nombre del museo

Museo Comunitario *Yukuini'i* (cerro que retumba)

##### Localización y sitios asociados

Agencia municipal localizada en el término de Santiago Chazumba, Distrito de Huajuapán de León, en la región de la Mixteca Baja. Coordenadas +18° 11' 23.1' latitud norte, 97° 48' 35.6'' longitud oeste. En el extremo noroeste del estado oaxaqueño, muy cercano a la frontera con Puebla. Es un territorio cálido y semiárido ubicado entre barrancas y montañas cactáceas, que presenta problemas recurrentes con el agua potable.

Existe presencia arqueológica importante, con estructuras de arquitectura cívico-ceremonial y terrazas habitacionales, en los cerros cercanos de Cerro Zorrillo, Cerro Pachón y en el Cerro Resumbón —que da nombre al museo—, con una antigüedad muy temprana para la zona, abarcando desde el 1000 a.C. hasta el 200 d. C.

El museo se encuentra en el centro de la población, frente a la Iglesia, ubicado en unas antiguas aulas escolares. Actualmente se busca un local mayor para poder albergar las más de 200 piezas registradas por el CONACULTA, más las almacenadas en el almacén.

##### Origen y fecha de apertura

El hallazgo de una ofrenda funeraria, con objetos del periodo Clásico, en el año 1985, en las obras de ampliación de un pozo en las faldas del Cerro Chichihualtepec, empezó a hacer pensar a la comunidad en la conveniencia de disponer de un local donde albergar las numerosas piezas que continuamente emergían de la tierra. En el año 2001 el edificio de la escuela es donado por el pueblo para el museo comunitario, que en años posteriores es reconstruido y acondicionado, siendo inaugurado el día 24 de mayo del año 2003.

##### Organización

Para conformar el museo se formó un patronato de diez personas (presidente, vicepresidente, secretario, tesorero y seis vocales). Se obtienen fondos mediante donaciones y con el Programa de Apoyo a Culturas Municipales y Comunitarias de Oaxaca, y del Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados. Se entra en contacto, a través de INAH-Oaxaca, con la UMC O que realizan talleres de capacitación en la comunidad y envía al arqueólogo Iván Rivera

Guzmán para la investigación y asesoramiento arqueológico de las piezas y sitios de la zona. Actualmente se gestiona por un comité de cinco personas (presidente, secretario, tesorero y dos vocales).

### Contenido

El museo se divide en las siguientes temáticas: Arqueología, Religión, tradiciones y costumbres, y el cultivo de la pitaya. La parte arqueológica recoge numerosas, variadas y muy destacables piezas arqueológicas, con especial atención a materiales diagnósticos del estilo *ñuiñe* (periodo clásico, 400 – 850 d. C.) como cerámica color anaranjado, las denominadas “cabecitas colosales”, grandes estelas grabadas o vasijas-efigie con iconografía y glifos. Ornamentos litúrgicos, una imagen de San Miguel o un misal romano del año 1754, proveídos por la cercana Iglesia, destacan en la sala religiosa. En las dos restantes predominan el uso de fuentes orales y fotográficas. Completando todo ello, se muestran cinco murales realizados por artistas de la comunidad, y una biblioteca asociada, y auspiciada por la Sociedad Cultural Mixtecate.

### Museografía

Museo muy heterodoxo que combina diferentes técnicas expositivas dependiendo del tema, donde la fuerza discursiva de los objetos arqueológicos da paso en la sala del cultivo de la pitaya o de las tradiciones a una exposición más temática donde predomina la información. Los notables objetos que la sala arqueológica contiene son exhibidos en diferente modo mediante arriates las piedras mas pesadas, vitrina en aquellas donde querer resaltar sus cualidades estéticas, o por conjuntos, en el caso de los hallazgos de ofrendas asociadas. En el caso de la sala religiosa y de las tradiciones los objetos aparecen agrupados en un singular desorden, creando una especie de cuadros temáticos o escaparates, donde se juntan murales dibujados, paneles con fotografías y los más variados objetos.

## 6.1.12.- Cerro Marín Valle Nacional

### Nombre del museo

Museo Comunitario *Monte flor*.

### Localización y sitios asociados

El ejido Cerro Marín se encuentra en el municipio de San Juan Bautista Valle Nacional, en el Distrito de Tuxtepec. Se encuentra al este de la cordillera de la Sierra Juárez, en la región Papaloapan o de la Chinantla, la más septentrional del estado de Oaxaca. Es ésta una pequeña población agrupada en torno a la carretera, que se encuentra a apenas 6 kilómetros al este de la cabecera municipal San Juan Bautista Valle Nacional. Zona de exuberante vegetación y de manantiales. A cuatro horas de la capital del estado aproximadamente, por la carretera federal 175 Oaxaca - Tuxtepec. El museo se encuentra junto a una escuela, iglesia y balneario, al pie de la carretera, en las coordenadas +17° 47' 53.3'' latitud norte, 96° 16' 13.1'' longitud oeste.

La zona de la Chinantla no ha sido una zona preferente para la exploración por parte del INAH hasta muy recientemente cuando se ha comenzado a trabajar con las comunidades para la conservación del patrimonio. La comunidad de Cerro Marín pertenece al grupo etnolingüístico chinanteco, y se ha visto beneficiada por su accesibilidad y por su entorno privilegiado en la cuenca del río Papaloapan, gracias a su manantiales, balnearios naturales y exuberante vegetación.

#### Origen y fecha de apertura

En abril de 1995, durante la obra de una de las escuelas de la comunidad, aparece una tumba del Posclásico con una vistosa ofrenda cerámica que es depositada por algunos vecinos en la dirección de escuelas. Después de dar aviso a las autoridades del INAH, el Presidente del Comisariado Ejidal y miembros voluntarios de la comunidad participaron en el rescate del hallazgo. Finalmente el museo fue inaugurado en el año 2003 para albergar las piezas y narrar la historia de la comunidad.

La construcción también forma parte de un proyecto de realización de un corredor ecoturístico en el municipio, que iría desde Cerro Marín hasta San Mateo Yetla con cabañas, baños, restaurantes y el propio museo. Dicho proyecto empezó a funcionar desde 2005 gracias en parte a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas – CDI y la implementación de un Programa de Turismo Alternativo en Zonas Indígenas, que tuvo su inicio con el Balneario Monte Flor, sitio de recreo situado en Cerro Marín que organiza senderismo y demás actividades al aire libre.

#### Organización

Dirigido por un Comité elegido en asamblea formado por siete personas: presidente, secretario, tesorero y cuatro vocales. Aunque debido al reducido número de entradas, el museo permanece cerrado a cargo de varios responsables encargados de abrirlo y mostrarlo.

#### Contenido:

La arqueología asociada al descubrimiento de la Tumba 1 de Cerro Marín, y, por otro lado, la historia ejidal de la comunidad y, específicamente, la continua lucha de los vecinos por el acceso a la tierra y al agua.

Sus piezas arqueológicas pertenecen en su mayoría a los enterramientos encontrados. Entre ellas destaca su colección de fina cerámica, en especial tres cajetes trípodes policromados con soportes en forma de cabeza de águila. El museo también resguarda restos humanos de siete individuos, aunque solo uno se encuentra en exposición. También posee cuchillas de obsidiana y un sello de cerámica. Respecto a la historia de la comunidad un arriate exhibe la importancia del cultivo del café en sus diferentes estadios de producción: bola o cereza, pergamino, oro y en polvo, exhibidos rodeados de restos de cerámica lisa prehispánica.

#### Museografía

Es un museo pequeño, de no más de ochenta metros de espacio expositivo, con dos salas bien diferenciadas. La arqueológica combina vitrinas de exposición abierta con predominancia de cerámica y paneles explicativos acerca del hallazgo y estructura de la tumba, así como de la simbología de las ofrendas contenidas. En la sala histórica varios paneles contienen fuentes orales

y fotografías acerca de la fundación de Cerro Marín y de la vida en el ejido. Un lienzo, una maqueta de la población y panel con dibujos de alumnos de la cercana escuela completan el recorrido histórico sobre la comunidad.

#### 6.1.13.- Magdalena Jaltepec

##### Nombre del museo

Museo Comunitario *Añuti* “Seis mono”.

##### Localización y sitios asociados

Magdalena Jaltepec es cabecera del municipio del mismo nombre, perteneciente al Distrito de Nochixtlán, en la región de la Mixteca Alta. Coordenadas +17° 19' 23.1'' latitud norte, 97° 13' 15.6'' longitud oeste. Posee una población indígena dispersa adscrita al grupo etnolingüístico mixteco, y que participa activamente de esa cultura, aunque haya sufrido un importante declive en el uso de la lengua originaria. El museo se encuentra en el centro de la población, cercano a la iglesia y en un piso bajo el mismo edificio del ayuntamiento.

La comunidad se encuentra en la Mixteca Alta. Antiguo señorío de Añute está rodeado de suaves lomas entre las que al oeste se encuentra el Cerro del mismo nombre, con restos de estructuras cívico – ceremoniales y con un valor simbólico importante para la comunidad. En aquel sitio se cree se enterró a la Princesa Seis Mono (1073 – 1101 d.C.) también llamada “Blusa de guerra” o nana Luisa, a quien está dedicado el museo y donde se han realizado numerosas excavaciones. Pero el museo está asociado sobre todo al Códice mixteco de Selden o “Tutu Sicuañe” uno de los grandes libros que narra la historia de la vida de la princesa 6 Mono, y que sabe fue realizado en el antiguo señorío de Jaltepec

##### Origen y fecha de apertura

El origen del museo hay que buscarlo en la labor de individuos de la comunidad, especialmente del profesor e historiador Manuel Miguel Robles. Comenzó con una breve exposición acerca de la Princesa mixteca Seis Mono el 22 de julio de 2004 —fiesta patronal del pueblo— y fue ya formalmente inaugurado como museo en noviembre del mismo año.

##### Organización

Dirigido por un comité de cuatro personas, algunos de ellos migrantes en una comunidad donde los movimientos de población han sido muy fuertes.

##### Contenido:

Arqueología, medicina tradicional, usos y costumbres con mayordomías, juego de pelota mixteca, y también los parajes. Como se ve el museo alberga los más diversos objetos. En arqueología destacan las de escultura mueble como figuras antropomorfas o “cabecitas colosales”, aunque también existe cerámica. Entre la historia del pueblo destaca la figura de Severo Sosa, el líder



carrancista que venció al zapatista de la vecina y rival Tilantongo, Manuel “Cañón”. Y entre las tradiciones del pueblo destaca la explicación de las mayordomías en base a testimonios orales, un trabajo de recopilación de fotografías y exhibición de los más variopintos enseres para el trabajo del campo; medicinas tradicionales para la cura de dolencias como el “espanto”, y, por supuesto, los objetos para la práctica de la “pelota mixteca”, de la que Jaltepec es especial valedor.

### Museografía

El museo es una combinación ecléctica de objetos y temáticas que tienen como tema central el Códice Selden y la princesa 6 Mono. Museo donde predomina el objeto de todo tipo desde la pieza arqueológica hasta el apero de labranza. Destacando el trabajo de talleres de recopilación de fuentes orales y de fotografías. Recientemente ha sido dotado con cierta cantidad de dinero por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) del CONAULTA para la renovación de su museografía, y su ampliación a una habitación contigua habiéndose mantenido cerrado durante su reforma.

#### 6.1.14.- San Juan Guelavía

### Nombre del museo

Museo Comunitario de San Juan Guelavía.

### Localización y sitios asociados

San Juan Guelavía cabecera del municipio del mismo nombre, perteneciente al distrito de Tlacolula, localizado en la Región de Valles Centrales de predominancia zapoteca. Coordenadas +16° 57' 23.8" latitud norte, 96° 32' 43.5" longitud oeste. A unos 30 kilómetros al sureste de la capital del Estado.

Existe presencia arqueológica importante asociados al cercano poblado Dainzú – Macuilxóchitl (con apogeo en el Periodo Clasico, siglos VI – IX d. C.). Así como otros sitios o parajes de especial significación para la comunidad: *Btiu Lúllii* o “Lugar de la lengua cercenada” al norte, *Bsaa Latz* u “Hondonada del valle” al sur, o *Dani Luux* o “Arriba de la estancia”, un cerro al oeste de la comunidad con evidencias de ocupación prehispánica.

El museo se encuentra en la plaza habilitada para el mercado, a pocos metros de la Iglesia principal dedicada a San Juan Bautista.

### Origen y fecha de apertura

Sustentado en el plan de desarrollo que contemplaba el rescate de las raíces, la catalogación de objetos prehispánicos, la prevención de vicios en la juventud y la atracción de turismo. Fue inaugurado el 21 de diciembre del año 2010

### Organización

Para la realización del museo se recurrió a la asamblea comunal, donde los vecinos, y muy especialmente los jóvenes, pudieron opinar a la hora de definir los temas, participando a su vez en talleres de investigación y diseño, realizando donaciones, entrevistas, etc. Se gestiona a través de un comité de cinco personas (presidente, secretario, tesorero y dos vocales) elegido en asamblea cada tres años.

#### Contenido:

Dividido en varias temáticas: los orígenes históricos de la comunidad, época prehispánica, Revolución Mexicana, la lucha por la tierra, el cultivo del maíz y la producción de sal. Entre los objetos más destacados encontramos documentos antiguos originales y una pequeña colección de piezas prehispánicas donadas o prestadas por miembros de la comunidad.

La enumeración de los módulos en el orden aproximado del recorrido expositivo responde a los siguientes epígrafes y temáticas: “Fundación de San Juan Guelavía (leyenda)”, “Museo comunitario de Guelavía”, “Arqueología de Guelavía”, “El Lienzo de Macuixóchitl”, “Sitios prehispánicos de Guelavía”, “San Juan Guelavía durante la Época Colonial”, “Lucha por la tierra en Época colonial”, Baúl con documentación relevante de la comunidad desde 1600, “El surgimiento de las haciendas”, “La Revolución en Guelavía”, “Juan Brito”, Vitrina con Libro de Entrega y Recepción de las pertenencias de una Mayordomía, “Técnica de Cajete: cultivo tradicional del maíz”, “Cultivo tradicional del maíz”, Diorama técnica cajete, vitrina central piezas prehispánicas, “El Proceso de la sal, diorama del trabajo de la sal, “La producción de sal”, “Perfecto Martínez Martínez”, Vitrina con Relación de las diligencias ante la Real Audiencia en los litigios por tierras de San Juan Guelavía desde 1680, “Reconocimiento” [a aquellos que participaron en el museo], “Así hicimos el museo”.

#### Museografía

En la exposición predomina el elemento temático o meramente informativo, con el uso continuado del panel expositivo con texto y fotografía. Es un museo que no posee muchas exhibición de objetos y son escasas las vitrinas, pero se recurre a diversos dioramas y medios audiovisuales para atraer la atención del espectador. Las subdivisiones se marcan con diferentes diseños y siguen, a través de un recorrido lineal, una progresión cronológica, desde los elementos dedicados a la arqueología prehispánica hasta los aspectos característicos actuales de la comunidad. Posee también un elemento de homenaje a la comunidad y a los participantes en la elaboración del museo.

#### 6.1.15.- San Juan Bosco Chuxnabán

#### Nombre del museo

Museo Comunitario Määtsk Mëjy Nëë o “Dos ríos”.

#### Localización y sitios asociados

Agencia Municipal de San Juan Bosco Chuxnabán, Municipio de San Miguel Quetzaltepec, Distrito Mixe en la Región Sierra Norte. Se encuentra a unos 100 kilómetros al este de la capital del Estado, en plena sierra mixe. Situado en las coordenadas +17° 1' 8'' latitud norte -95° 49' 49.1'' longitud oeste. Comunidad profundamente indígena, del grupo mixe con inmensa mayoría de hablantes de la lengua originaria.

Dentro de la población, el museo se sitúa en el piso inferior del edificio del Palacio Municipal, en la plaza que agrupa también la pista cubierta de *basquetbol* y la iglesia.

#### Fecha de apertura

La idea del museo surgió con el descubrimiento en el año 2007 de una tumba dentro de la comunidad y de la excavación llevada a cabo en años posteriores por el INAH bajo la dirección del Dr. Marcus Winter. Fue inaugurado el 17 de septiembre de 2011. Con la colaboración de numerosas instituciones, aparte de las habituales INAH y la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, como la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, la Dirección General de Culturas Populares o la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca

#### Organización

Por comité elegido en asamblea, con la habitual composición de cinco miembros: presidente, secretario, tesorero y dos vocales.

#### Contenido:

La configuración del museo es simple, posee dos salas y dos temáticas únicamente: “la lucha agraria y soluciones a través del diálogo independiente” que narra los conflictos con las comunidades vecinas. La enumeración de los módulos expositivos dentro de esta sala es la siguiente: “La historia de la Agencia Municipal de Chuxnabán”, “Importancia de la lucha agraria y soluciones a través del diálogo independiente”, “Etapas de la lucha agraria”, “*Living group* mesa de diálogo”, “La mesa de diálogo”, “Cronología de la Lucha Agraria”, “Sentencias definitivas”, “Misa en el *Símbolo de Paz*” y “*Living group* misa en el *símbolo de paz*”.

La segunda sala responde al epígrafe de “La arqueología de San Juan Bosco Chuxnabán” que contextualiza y expone la Tumba número 1 excavada por el INAH. Con el siguiente abanico de módulos expositivos: “La tumba 1 de Chuxnabán”, “Los cuchillos de obsidiana”, “Hallazgo de la tumba”, réplica de la Tumba número 1, vitrina con cuchillos de obsidiana, vitrina de vasijas de la ofrenda de la Tumba número 1, “El juego de pelota”, vitrina de cuentas y placas de jadeíta, “El sitio arqueológico principal”, “Sitios arqueológicos y míticos” y “Cosmovisión mixe: el Rey Condoy”.

Se aprecia también un interés en difundir, mediante dibujos realizados por la propia comunidad, la leyenda mixe por excelencia del Rey Condoy. También hay espacio para el homenaje de las autoridades y los colaboradores en el museo.

#### Museografía:

La primera sala corresponde a una exposición monográfica de tipo documental cuya intención es explicar los numerosos conflictos por lindes que ha padecido la comunidad, pero también homenajear a todos aquellos que han conseguido superarlos. Esto se realiza mediante paneles que exponen fotografías, documentos, ejes cronológicos y testimonios orales. La atracción del espectador se consigue con dos escenificaciones o *living groups* de gran valor simbólico que representan las mesas de diálogo y las misas celebradas tras los acuerdos logrados.

La sala arqueológica, de menor tamaño que la anterior, aloja una mezcla de vitrinas (donde destacan piezas de cerámica lisa y una colección de cuchillas de obsidiana) paneles informativos y una reproducción de la Tumba número 1 de Chuxnabán. Al igual que en la sala anterior una mampara central regula el circuito alrededor de la exposición.

#### 6.1.16.- Santiago Matatlán

##### Nombre del museo

Museo Comunitario Ta Guiil Reiñ o “Cerro de Sangre”.

##### Localización y sitios asociados

Comunidad de Santiago Matatlán, cabecera del municipio del mismo nombre, Distrito de Tlacolula de Matamoros, región de Valles Centrales en Oaxaca. Se encuentra a unos 56 kilómetros al oeste de la capital del Estado. Situado en las coordenadas +16° 52' 00.4'' latitud norte -96° 23' 04.0'' longitud oeste.

Comunidad indígena con gran número de hablantes de lengua zapoteca. Existencia de diferentes zonas con presencia arqueológica como la que denominan El Palmillo. Arqueología y Mezcal se unen también en los parajes comunitarios, pues aún son visibles *tinis* para la fermentación del producto esculpidas en la piedra, en sitios conocidos como Guieuh Ziin y Ruu Pil. En la comunidad existen innumerables fábricas de mezcal y artesanía beneficiadas por su cercanía a la Carretera Internacional.

##### Fecha de apertura

La idea surge en el año 2004 con el descubrimiento de numerosas piezas de valor en el paraje arqueológico del Palmillo (también conocido como *guielreni* o Cerro de sangre). En asamblea se nombra el primer comité y se deciden los temas a tratar. Se inaugura el 1 de septiembre de 2012. Se contó con la colaboración de instituciones como la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

##### Organización

Su construcción fue impulsada primero por un Comité de Promotores de la Cultura formado por siete personas. Para después dar paso a un sistema de comités bianuales de número variable (entre

seis y diez) nombrados en asamblea. Actualmente el comité está formado por diez integrantes: presidente, secretario, tesorero y siete vocales.

#### Contenido:

El museo está formado por dos espacios: “la producción de mezcal” y la “sala de arqueología”, uniendo así los dos aspectos por los que se considera característica la comunidad dentro del Estado de Oaxaca. La primera representa cuatro ambientaciones del uso ceremonial del mezcal: mayordomía, pedimento de la novia, curación del espanto y ofrenda por la cosecha obtenida. En este espacio destacan artefactos tradicionales como un antiguo alambique para la destilación o una gran piedra de molienda, así como el omnipresente maguey. La sala arqueológica recoge objetos donados por la comunidad y encontrados en sus alrededores, tales como urnas zapotecas, cerámica, etc.

#### Museografía:

Destacan las escenificaciones o *living groups*, cuatro en total representando los cuatro usos tradicionales del mezcal; cuyos murales fueron pintados por cuatro artistas diferentes, y los maniqués realizados por jóvenes de la escuela. Los paneles explicativos dominan esta sala, mediante y fotografía y texto se tiende a explicar la importancia y el proceso de elaboración del mezcal. En la sala arqueológica, bien diferenciada en el piso superior, los medios expositivos y el diseño de los mismos cambian con el uso de la vitrina y la luz tenue. Una reproducción de la tumba plataforma 11, presentando el ajuar funerario a ras de suelo, contribuye a fomentar el aspecto didáctico y de escenificación en el museo.

#### 6.1.17.- San Francisco Cajonos

##### Nombre del museo

Museo San Francisco Cajonos

##### Localización y sitios asociados

Situado en el municipio del mismo nombre, Distrito de Villa Alta, en la Región Sierra Norte. Coordenadas +17° 10' 19.6'' latitud norte, 96° 15' 5'' longitud oeste. A unos 89 kilómetros al noreste de la capital del Estado.

El museo es alojado en el piso bajo del palacio municipal, reconstruido por la comunidad *ex profeso para* esta función. Está especialmente asociado a la importancia del Cerro de la Mesa, que domina la comunidad y destaca por su valor simbólico y arqueológico. La gran mayoría de la comunidad habla la lengua zapoteca considerándose comunidad indígena.

##### Origen y fecha de apertura

Un grupo de arqueólogos acude a la región en el año 1996 dentro de un proyecto arqueológico denominado “Proyecto Caxonos” del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la

Universidad Nacional Autónoma de México. Descubren una tumba el 17 de diciembre de 1998 con un ajuar donde destaca un pectoral de oro. En 1999 un estudiante de la comunidad lee en una revista académica la primera publicación sobre el descubrimiento. La comunidad reclama la devolución del hallazgo. Entre los años 2003 y 2013 se reconstruye el palacio municipal para alojar al museo en el piso inferior. La inauguración por fin se realiza el tres de octubre del año 2013. Es el museo comunitario más reciente de toda la UMCO.

### Organización

El museo se gestiona mediante el habitual Comité de cinco miembros (presidente, secretario, tesorero y dos vocales) elegido en asamblea con la participación de la totalidad de la comunidad. Dada la importancia de la comunidad migrante de San Francisco Cajonos, incluso dicho comité procedió a viajar a California para realizar actividades de difusión acerca del museo en los clubes allí formados por paisanos de la comunidad.

### Contenido:

Es un museo de considerable tamaño organizado en cinco salas: Arqueología, Historia, Parajes, Sistema de Cargos y Medicina tradicional. El orden de los módulos expositivos aproximado según el recorrido sugerido es el siguiente: En la Sala arqueológica: “Museo Comunitario de San Francisco Cajonos”, vitrina empotrada “Cerámica Periodo posclásico 900 – 1521”, “Captación de agua. Sitio de la Mesa”, “Sitio arqueológico Cerro de la Mesa”, vitrina empotrada “Cerámica Periodo posclásico 900 – 1521 II”, “Costumbres funerarias”, “Sitios sagrados”, “Pisos ecológicos”, “Recuperación de patrimonio”, Vitrina empotrada “adornos”, “Hallazgo de 1998. Sitio de la Mesa”, vitrina empotrada “Machacadores”, “Pectoral de Oro”, vitrina abierta con pectoral de oro y cuentas dentarias, vitrina empotrada “Hachas y cinces de piedra”, vitrina empotrada “miniaturas de cerámica”. En la Sala de Historia: “Línea del tiempo: San Francisco Cajonos”, “Continuación de prácticas sagradas prehispánicas”, “Hechos en torno a los fiscales”, “Sentencia 1702”, “La Revolución Mexicana en San Francisco Cajonos”, “Re-fundación del pueblo”, “Reconstrucción y emigración”, “Obras de beneficio colectivo”, “Hechos y obras relevantes en las últimas décadas”. Sala de parajes: “Parajes de nuestro pueblo”, “Cruces de la comunidad”, Maqueta del territorio. Sala de Sistema de Cargos: “El sistema de cargos en San Francisco Cajonos”, “Sistema de cargos por usos y costumbres”, “Organigrama Alcaldía constitucional y Autoridad Municipal”, “Comités”, “Comités y asociaciones religiosas”, “Presidentes Municipales”, Panel de tradiciones: bodas, procesiones, fiestas, etc. “Entre todos hicimos el museo”. Sala de medicina tradicional: “¿Cuál es la importancia de la medicina tradicional en la comunidad?”, “El temazcal”, “Susto”, “El empacho”, “Hierbas curativas de nuestro pueblo”.

Es un museo en el que domina la exposición informativa o temática, dominando el panel informativo más que el objeto salvo con una notable excepción que es la que informa el museo: la exhibición de su gran objeto, el pectoral de oro de la tumba del Cerro de la Mesa.

### Museografía:

Las salas están bien diferenciadas con diferentes diseños y colores. En la mayor parte del museo es el panel expositivo mediante texto e imagen quien domina el discurso expositivo; salvo en la sala arqueológica donde la presencia central del pectoral de oro determina una museografía conducente a apreciar las cualidades estéticas del objeto. Otras técnicas expositivas incluyen el

uso de una maqueta y de pantallas que proyectan documentales sobre la comunidad en idioma zapoteco.

## 6.2.- Fichas de museos de comunidad en Nueva Zelanda

### 6.2.1.- Paekakariki

#### Nombre del museo

*Paekakariki Rail and Heritage Museum (Nga Wakahuia O Paekakariki)*

#### Localización y sitios asociados

Pequeña localidad situada en el Distrito de Kapiti, a unos pocos kilómetros al norte de la capital Wellington, al Suroeste de la Isla Norte. Coordenadas -40° 59' 14.32' latitud sur, 174° 57' 15.6'' longitud este. En ella se situaba una importante parada de paso en el ferrocarril que une toda la isla. El museo es alojado en un pequeño y bonito edificio, antigua estación de tren situada a los pies de la vía del ferrocarril y a la entrada del pequeño pueblo costero

#### Origen y fecha de apertura

El origen del museo está en la lucha de un grupo de vecinos por conservar el edificio de la estación, como patrimonio significativo de la comunidad, una vez que la empresa de ferrocarriles decidió suprimir la parada. La negociación con el ferrocarril llevó a la conservación del edificio, a su conversión en museo de la comunidad y, finalmente, a su inauguración y apertura el 19 de marzo de 1995.

#### Organización

Gestionado por un comité o *trust* (*Paekakariki Station Precint Trust*) formado por siete vecinos de la localidad. Incluido un tesorero y una mujer maorí en representación de la *iwi* local. Ha obtenido fondos de diversas fundaciones como el *tourism board* o el *lotteries board*.

#### Contenido:

Posee cuatro secciones. La originaria fue la contenía aquellos objetos relacionados con el ferrocarril y el papel de la comunidad en torno a la estación y el paso de mercancías y personas. La segunda narra la historia de la comunidad desde su pasado maorí hasta la actualidad. Una parte importante es la que subraya el papel de la comunidad durante la Segunda Guerra Mundial donde acogieron a múltiples soldados estadounidenses. Por último incluye una sección dedicada a los tesoros o *taonga* maories.

#### Museografía:

El museo está inserto en un espacio pequeño donde se suceden y se mezclan las diferentes temáticas constantemente, por lo que podríamos definirlo como un museo *pot pourri*. A pesar de ello en él se dan diferentes técnicas expositivas como paneles, vitrinas que separan diferentes espacios. Posee además diferentes carpetas, archivos y cajoneras donde se incluyen fotografías antiguas, testimonios y monografías que recogen la memoria de la comunidad. Además es capaz de alojar exposiciones temporales cedidas por otras instituciones.

#### 6.2.2.- Otaki

##### Nombre del museo

*Otaki Heritage Bank Museum*

##### Localización y sitios asociados

Pequeña localidad situada en el Distrito de *Kapiti Coast*, a unos pocos kilómetros de la ciudad de Wellington, al Suroeste de la Isla Norte. Coordenadas -40° 45' 9.7' latitud sur, 175° 8' 20.6'' longitud este.

##### Origen y fecha de apertura

Su fundación en el año 2003 se debe a la continuación de un museo anterior pero sobre todo a la conservación del bonito edificio donde se encuentra alojado. Un gran y antiguo banco de la comunidad. Los objetivos del museo según su documentación fundacional son:

“1. Preserving the building; 2. Providing a secure place for Otaki Historical Society records; 3. Establishing a museum for artefacts pertinent to the Otaki area; 4. Raising awareness in the community of the unique historical base of Otaki and its environs; 5. Providing opportunities for students in local educational institutions to explore the origins of the Otaki community as relevant to their family or *whanau*; 6) Liaising with related community institutions such as the local library and Wananga to establish partnerships for the benefits of achieving each others' objectives; 7. Representing the views of the community to the Kapiti Coast District Council in negotiations with the council in respect of the use of the building”<sup>690</sup>.

##### Organización

Gestionado por un comité o *trust* (*Otaki Heritage Bank Preservation Trust*) formado por siete personas, la mayoría mujeres ya jubiladas y con una alta cualificación académica sin que haya ningún maorí en el mismo. El museo ha sido apoyado por diversas asociaciones y particulares incluidos la *Lottery Environment and Heritage* o el *New Zealand Community Trust*.

##### Contenido:

---

<sup>690</sup> Schedule 1, *Trust Deed Otaki Heritage Bank Preservation Trust*, Archivo del Museo, 2003, p. 15.



Contiene diversas secciones. El memorial de la familia McWilliam (heredero de la antigua *McWilliam Room* situada en el *Hadfield Hall* reunido por un historiador local) que funge como la familia de los padres fundadores misioneros de la comunidad, que se unieron a la *iwi* maorí local para fundar una iglesia. En este punto el museo carece del punto de vista maorí. La segunda aborda la historia más extensa de la comunidad, aquellos personajes y hechos más destacados contados a través de la donación de objetos por parte de los vecinos. También incluye diversas exposiciones temporales, hasta cuatro por año.

#### Museografía:

El museo está alojado en un edificio antiguo y grande de varias plantas. Quizás por ello la exposición tiende a la contextualización y a la recreación de la vida pasada comunitaria, pudiendo calificársele en determinados espacios expositivos como una casa-museo. Paneles expositivos, mucha fotografía antigua, manuscritos de los fundadores de la comunidad, muebles y utensilios decimonónicos completan la exposición. Posee intercalados algunos destacados elementos maoríes, como una bella pieza de *pounamu* o jade maorí tallado en forma de trébol perteneciente a la propia familia McWilliam.

#### 6.2.3.- Hokianga

##### Nombre del museo

*Hokianga Museum and Historical Society*

##### Localización y sitios asociados

Hokianga es una comunidad situada en un puerto en la costa oeste de la Isla Norte de Nueva Zelanda, en el *Far North District*. Un estuario tradicional de comercio de madera y pesca que se extiende 30 kilómetros tierra adentro desde el Mar de Tasman. Coordenadas -35° 26' 15' latitud sur, 173° 29' 3'' longitud este.

##### Origen y fecha de apertura

El origen del centro está en el interés de miembros de la comunidad (profesores e historiadores locales) en recoger y estudiar la historia de la localidad. En los años sesenta ya se formaría una sociedad para ello que culminaría en el año 1993 con la fundación de la *Hokianga Historical Society*. Los nuevos voluntarios consiguieron fondos para comprar una fotocopidora y un ordenador, y fueron asesorados por el propio Te Papa para la capacitación en la presentación, cuidado y exposición de piezas museográficas.

##### Organización:

El museo está gestionado por un comité elegido por la comunidad y los dedicados voluntarios que trabajan en él. Las funciones del museo son resumidas de la siguiente manera:

“Collecting photographs. Documenting events, finding out the facts about things, like the Dog Tax War, the seaplane-on-the-beach postcard, the guns / cannon all round us. Not just asking questions of people who might know, going to the original sources. Oral history taping. Gathering and transcribing diaries and journals. Using current news clippings to record today’s history. Maintaining an archive which is preserving the past records of organisations and families.

And meeting visitors. Answering questions. Finding information for them. Handling letters, e-mails. Taking photograph orders. Photocopying.

About thirty volunteers are doing this at any given time. Every day except Xmas Day. Morning and afternoon. Always needing new people — because, as happened twenty years ago, people do get old and run out of puff. Nobody’s under 50, (or very few) because you’re not that interested before then, but goodness, there are thirty good years after that”<sup>691</sup>

#### Contenido:

Aunque contiene alguna vitrina y panel expositivos temáticos, como los concernientes a diversos *taonga* maoríes, el famoso delfín Opo, la entrada al puerto, la madera kauri o la ‘Hokianga signal’s Station’, el centro sirve más como archivo al servicio de la comunidad. Posee diversas estanterías de archivos de fotografía, registros escolares o de las diversas familias de la comunidad que cualquiera puede consultar o fotocopiar.

Destaca la presencia y exposición de objetos donados de numerosos matrimonios mixtos entre maoríes y *Pakeha* que incluyen una mezcla de *taonga* y objetos occidentales, evidenciando una historia de mezcla y mutua influencia ausente del discurso museístico oficial.

#### Museografía:

No posee una museología definida. Algunas vitrinas y paneles expositivos monotemáticos recorren el pequeño edificio que sirve más como lugar de trabajo y archivo que como un museo.

### 6.2.4.- Whangarei

#### Nombre del museo

*Kiwi North Whangarei Museum*

#### Localización y sitios asociados

Situado en Maunu en las proximidades de Whangarei, región de Northland, en la Isla Norte neozelandesa. Coordenadas -35° 44’ 35’ latitud sur, 174° 9’ 6’’ longitud este.

#### Origen y fecha de apertura

---

<sup>691</sup> “About us”, memorial de funciones, Archivo del *Hokianga Museum and Historical Society*.

Anteriormente fue el *Whangarei District Council Museum*, es decir un notable museo regional, que fue fundado en 1890 por los miembros de la comunidad para conservar el patrimonio en la región y evitar que fuera llevado al cercano museo de Auckland o a Wellington. Reabierto en su actual localización en el año 1983.

#### Organización:

Esta gestionado por comité o *trust*, el *Whangarei Museum and Heritage Park Trust*, que anualmente recibe un fondo proveniente del *Whangarei District Council*, además de donaciones de todo tipo. Está formado por el alcalde de Whangarei o, en su defecto, un miembro representativo de él; otra persona elegida por el *Whangarei District Council*; tres personas representando la *iwi Tai Tokerau*, designada por el *Tai Tokerau Maori Trust Board*; una persona designada por cada miembro institucional del museo; y siete miembros financieros del museo elegidos por el *Annual General Meeting*. La elección de todos estos miembros es realizada anualmente tras reunión del propio comité<sup>692</sup>. Voluntarios de diferente condición trabajan el mismo sin nunca, según las reglas del museo, recibir ninguna retribución económica a cambio.

#### Contenido:

El museo en sí incluye variadísimos objetos y colecciones. Incluye geología, geografía, biología del lugar, historia maorí e historia colonial de la comunidad. Posee antiguas y prestigiosas colecciones de corte decimonónico como la *Fairburn Insect Collection* o la *Fraser Collection of Maori Taonga* con algunas piezas realmente notables. Incluye valiosos *taonga* como una *waka* o canoa maorí, una *waka huia* o *treasure Box*, tallas y *hei tiki*.

#### Museografía:

El museo está inserto en un un parque temático que incluye atracciones de todo tipo. Dentro del mismo diferentes módulos expositivos van dando cuenta de las variadas temáticas tratadas. Se aprecia, seguramente incentivado desde el propio Te Papa y de los miembros del comité de la *iwi* local, ciertos protocolos culturales maoríes aplicados a los *taonga*, como la presencia de cuencos de agua para eliminar el *tapu*.

#### 6.2.5.- Russell

##### Nombre del museo

*Russell / Te Whare Taonga o Kororareka.*

##### Localización y sitios asociados

---

<sup>692</sup> “Rules of Whangarei Museum”, Archivo del Kiwi North Whangarei Museum, p. 4 y ss.

Situado en la localidad de Russell o *Kororāreka*, en Bay of Island, región neozelandesa de Northland. Un pequeño pueblo costero y vacacional que en el pasado fue un puerto de mala fama de balleneros y marineros. Coordenadas -35° 15' 48' latitud sur, 174° 7' 21'' longitud este.

#### Origen y fecha de apertura

El origen del museo fue la iniciativa personal de una mujer de la comunidad interesada en recoger la historia y la cultura de toda el área. Los terrenos fueron donados por una familia para la construcción de un centro cívico o comunitario. Inicialmente el museo, inaugurado en 1956, solo era un parte del mismo y se exhibían los tesoros y objetos de algunas de las familias locales. Durante el bicentenario de la llegada del Capitan Cook (1769) el museo fue renombrado como *Capitan Cook Memorial Museum*. Desde hace algunos años el museo obtuvo su nombre actual para “reflejar el patrimonio bicultural” de la comunidad.

#### Organización:

Está gestionado por un *trust board* elegido cada tres años entre la gente de la comunidad, y que se reúne mensualmente. Posee un representante de la *iwi* local y tiene personal remunerado trabajando a tiempo completo. Posee financiación de diferentes organizaciones y fundaciones.

#### Contenido:

Dada la identidad portuaria de la comunidad predominan sobremanera en el museo los motivos marítimos de todo tipo. Entre todo ello destaca la reproducción a gran escala del *Endeavour* de James Cook. Frente a la que se hace un bonito juego expositivo presentando también una *waka* o canoa maorí, aludiendo a los dos componentes sustanciales de la nación del país. También existe un espacio considerable dedicado a explicar la historia de la comunidad, incluido su origen maorí. Uno de los episodios más importantes sucedidos en el territorio fue la ‘Batalla de *Kororāreka*’ (1845) dentro del marco de las guerras entre maoríes y *Pakeha* durante el tercer cuarto del siglo XIX.

#### Museografía:

El edificio posee un amplio espacio donde se suceden las reproducciones y las vitrinas correctamente iluminadas. Sucediéndose elementos tanto europeos como maoríes. Anclas de piedra, armas tradicionales de ambos bandos, capas maoríes, restos de barcos y naufragios, etc. Alrededor de tales objetos se suceden paneles expositivos que explican las diferentes temáticas, a través de fotografías, texto y cuadro, incluido uno del gran caudillo maorí Hone Heke. También posee una sala de proyección donde se reproducen documentales y documentos visuales de las temáticas aludidas.

### 6.2.6.- Waipu

#### Nombre del museo

*Waipu Museum (the search of Paradise).*

### Localización y sitios asociados

Situado en la pequeña localidad de Waipu en *Bream Bay*, en la región de Northland, al norte de Nueva Zelanda. Coordenadas -35° 59' 2.8' latitud sur, 174° 26' 43'' longitud este.

### Origen y fecha de apertura

En primer lugar el museo fue construido para exhibir y explicar el origen y la identidad escocesa de la comunidad. Sin embargo recientemente el *Whangarei District Council* lo ha dotado de cuantiosos fondos para narrar también al pasado maorí de la comunidad, explícitamente para “explorar y posiblemente revelar el grado de sinergia entre el viejo sistema de clanes celta y aquel de los maoríes anteriores a la llegada de los europeos”<sup>693</sup>.

### Organización:

Esta gestionado por el habitual comité, el *Waipu Centennial Trust Board*. Los objetivos de las institución son preservar y presentar el patrimonio de Waipu, subrayar la doble migración que se produjo primero a Nueva Escocia y después a Nueva Zelanda; y desarrollar documentación genealógica de los colonos neoescocheses y sus descendientes.

### Contenido:

Tal como afirma la presentación del propio museo: “El Museo de Waipu narra la historia del Reverendo Norman McLeod y sus incondicionales seguidores que construyeron sus propias naves y navegaron hasta los confines de la tierra en busca de una mejor vida”.

Elaborados paneles expositivos van narrando la historia del territorio. Los *Tangata Whenua* que habitaban, una breve historia de los escoceses dentro del Imperio Británico, la llegada a *Bream Bay* del Capitán Cook, y la historia del padre McLeod que ocupa un lugar central en la exposición, en la que su biblia es uno de los objetos más significativos. Y el desenvolvimiento de la comunidad según las tradiciones escocesas, incluidos los anuales *Waipu Highland Games* y la construcción de la iglesia presbiteriana, completan su contenido.

### Museografía:

Domina el panel expositivo. Un considerable espacio aloja cuadros, objetos de época, vitrinas, reproducciones de barcos o una reproducción a tamaño natural del típico *highlander*. Pero sobre todo ello domina la fotografía, multitud de retratos de época sirven de homenaje a los padres fundadores de la comunidad. Un panel con innumerables de estos retratos pretende aludir al origen de la comunidad incluyendo todos aquellos pioneros que recalaron en Bream Bay para la fundación de la comunidad.

#### 6.2.7.- Dargaville

---

<sup>693</sup> *Bream Bay News*, 28/5/2015, p. 1.

### Nombre del museo

*Dargaville Museum*

### Localización y sitios asociados

Situado en la localidad de Dargaville (Takiwira), en el distrito de Kaipara, región de Northland, en la punta noroeste de Nueva Zelanda. Situado en una colina con vistas a la región y a un estuario, y puerto de entrada al bosque de Waipoua. Coordenadas -35° 57' 34.1' latitud sur, 173° 51' 50'' longitud este.

### Origen y fecha de apertura

El museo abrió en 1958 en otra localización. Para 1976 y dado el crecimiento de sus fondos se tuvo que trasladar a un edificio mayor en su actual localización. Fue finalmente reinaugurado en 1985.

### Organización:

Administrado tanto por la *iwi* local, *Northern Wairoa Maori*, como por la *Maritime and Pioneer Museum Incorporated Society*. El centro se autofinancia y sustenta en base al trabajo de sus voluntarios de la comunidad.

### Contenido:

El museo posee múltiples áreas que se han ido añadiendo con los años hasta formar un espléndido conglomerado de los más variados temas: el “Pioneer Hall” (donde se narra la historia de la fundación y desarrollo de la comunidad); “Maori Section” (objetos de tejidos y tallas maoríes); “Lighthouse Function Centre” (espacio multiusos con grandes vistas a la comunidad); “Maritime Hall” (objetos de los habituales barcos y pecios de la zona); “Kauri Gumdiggers Hall” (abierta en 2001, narra la extracción de la goma *kauri* típica de la zona); “Research Department” (inaugurada en 2004, con las genealogías de los miembros y familias de la comunidad); “Collections Hall” (abierta en 2005, con colecciones personales de los más variados objetos donadas por los vecinos) y el “Music and Exhibition Room” (abierta en 2007, dedicada al patrimonio musical de la ciudad).

Entre los objetos significativos que posee destaca el poste o *Poutu Ki Rongomaraeroa*, una pieza de gran antigüedad y valor que probablemente sea precolonial. Encontrada cerca de la localidad en 1991 por una vecina y rescatada por un historiador local. Fue restaurada y depositada en el museo ceremonialmente por la *iwi* local.

### Museografía:

El museo posee una notable mezcla de técnicas expositivas. En el gran espacio de exhibición que posee se suceden colecciones diversas, paneles explicativos, dioramas especialmente notables, una planta entera de extracción de ámbar de la madera local. No se aprecian prácticas maoríes en el cuidado de los *taonga*.



### 6.3.- Glosario

Cargo Cults: Dicho concepto describe un extraño fenómeno ocurrido particularmente entre los nativos de las islas de Melanesia en el Pacífico Sur, principalmente debido a la violenta irrupción del mundo occidental y de su tecnología con la llegada del comercio y sobre todo de la Segunda Guerra Mundial. Dichas sociedades elaborarían diferentes cultos centrados en la creencia de la inmanencia de una nueva era de abundancia que comenzaría con la llegada de un cargamento (“cargo”) o un mesías de carácter sobrenatural.

Coo-yuu: Palabra mixteca que se refiere a un sistema de aprovechamiento del terreno escarpado, consistente en la creación de terrazas a través de un dique de mampostería o de piedra para la captura de agua, que facilita el cultivo en terrenos difíciles como el de la Mixteca Alta<sup>694</sup>.

Guetza, guesa o gelagetza (en zapoteco) “consiste en el convenio que se celebra para realizar un trabajo de ayuda recíproca y del cual surge la obligación de realizar dicho trabajo, que no debe confundirse con *tequio* (del náhuatl *tequiyotl*, trabajo de imposición de tributo y, por extensión, trabajo de interés común en y para los pueblos). (...) [P]or oposición, la puesta en práctica del trabajo de ayuda recíproca, el cumplimiento de la obligación concertada, el trabajo mismo, es denominado *tequio* (del náhuatl *tequiyotl*, el ejercicio del trabajo o el trabajo mismo). Hay pues matices conceptuales que diferencian claramente al *tequio* de una *guesa*, ésta es el convenio, la obligación abstracta; el otro es el trabajo concreto en su realización plena y categórica. Los campesinos acuden con frecuencia a la *guetza* para realizar tareas que un solo hombre no puede llevar a cabo; por ejemplo la arada, el cajón, etc. La *guetza* descansa sobre dos finalidades: a) suplir la carencia de mano de obra o su deficiencia cualitativa; b) proporcionar una oportunidad para el intercambio social. En la arada, por ejemplo, los campesinos comienzan el trabajo uno detrás de otro; abre la marcha el llamado *capitán*, el cual al llegar a la otra orilla de la milpa se sienta a descansar, esperando que lleguen sus compañeros; cuando llega el

---

<sup>694</sup> SPORES, Ronald, “Settlement, farming technology, and environment in the Nochixtlan Valley”, en *Science*, vol. 166, n. 3905, 1969, pp. 557 – 569.



último se levanta el *capitán* y vuelve a iniciarse la ronda de trabajo. Mientras se espera el turno, se descansa y se conversa holgadamente; puede, incluso, hacerse algún consumo de licor. La tarea se realiza con mucha velocidad; al terminarla se convida a los participantes, por cuenta del dueño de la milpa, a una comida, frecuentemente de mole, y a consumir también unos *marrazos*, es decir, unos cuantos octavos y cuartos de litro de alcohol. La comida con que finaliza la *guetza* es ocasión para el intercambio social, dándose rienda suelta a la alegría y el buen humor.

Nosotros interrogábamos a un campesino sobre los diversos aspectos de la *guetza* y se nos ocurrió argumentarle que lo que gastaban en comida y bebidas alcohólicas, era mucho más que lo que podrían gastar en caso de contratar peones; el campesino nos contestó que esto tal vez podría ser cierto, pero que el trabajo de los peones nunca era igual al trabajo que se logra con la *guetza*; el peón trata de terminar la tarea lo más tarde posible; el trabajador de la *guetza*, por el contrario, trata de terminar lo más pronto, sea para disfrutar de la alegría de la comida, sea para verse libre de la obligación y pasar a trabajar en su propio terreno. El campesino desconfía del trabajo del peón, en cambio tiene fe completa en el *tequio*, pues sabe que sus colaboradores tienen interés en que el trabajo se haga bien, porque están esperando ese mismo trabajo en sus propias parcelas”<sup>695</sup>.

Huizache o huisache: (Del náhuatl huixachi, espinoso, de huitztli, espina, e ixachi, abundante). 1. m. El Salv. y Méx. Árbol de la familia de las Mimosáceas, de ramas muy espinosas. Su fruto contiene tanino, con el que se prepara tinta.

Iwi: concepto maorí tradicionalmente traducido simplemente como tribu. Sin embargo tal simplificación fue víctima de la necesidad de control por parte tanto de los estados como de los europeos. El sistema de parentesco maorí era mucho más complejo pues existían, de menor a mayor: *whanau* (familias extensas), *hapu* (que podríamos traducir como clanes), *iwi* (tribus) y finalmente *waka* (literalmente canoas, referido a los mitos de los diferentes grupos que recalaron en las islas). Todas ellas eran colectividades insertas en la rivalidad por el *mana* y el territorio. Con la llegada de la colonización las *iwi* o tribus fueron formalizadas, reconocidas (tanto externa como internamente) y oficializadas

---

<sup>695</sup> MARROQUÍN, Alejandro, *La ciudad mercado (Tlaxiaco)*, Imprenta Universitaria, México, 1957, p. 117 y s.

dentro de la más pura cultura política anglosajona. Sin embargo, como apunta Belich, dichas tribus o *iwi* no eran totalmente artificiales.

Karakia: oración o prédica maorí sumamente ritualizada. Oratoria que requiere una gran corrección en su forma, su fluidez y su entonación. Con la reciente adopción del biculturalismo en Nueva Zelanda se aplicó el protocolo cultural de las *karakia* en los actos oficiales del país. El papel de los *taonga* está muy relacionado con dichas oraciones, pues su exhibición y la necesidad de entonar las *karakia* reforzaría al grupo en su pasado ancestral (con su genealogía o *whakapapa*) permitiendo a los descendientes revivir los eventos de las generaciones pasadas.

Mana: concepto clave de bóveda de la cultura y sociedad maorí, así como de muchos otros pueblos del Pacífico Sur. Traducido habitualmente por prestigio, poder material, poder espiritual, autoridad, control o carisma. Fuente de energía de los dioses transmitida a través de los ancestros. Es uno de los conceptos rectores en el sistema de restricciones o tabúes (véase *tapu*) que rigen estas culturas en general, y en particular la dialéctica entre las diferentes tribus o *iwi*. Un objeto también puede poseer *mana* en virtud de su historia o de su anterior poseedor. El *mana* se contiene en el *taonga* a través de una directa asociación con los ancestros. Cuanto más importante fuera el ancestro que los poseyó, más poderoso es el *mana* asociado a él. Sobra decir que los objetos situados en el museo están rodeados de un gran *mana* y por ello se justifica la necesidad de ser tratados con un cuidado y protocolo especial.

Maorí o māori: literalmente “ordinario”, una palabra que solo adquiere su sentido moderno con la colonización, pues antes de la llegada de Cook existían tribus y grupos filiales enfrentados entre sí. Del éxito del relato de nación neozelandés y de la construcción de un discurso cultural acerca de lo maorí habla que sea conocido en la práctica totalidad del globo.

Mātauranga: conocimiento o sabiduría maorí, que en Nueva Zelanda suele oponerse al conocimiento occidental. Basado más en la memoria que en la historia, más espiritual y comunal, basado en la genealogía y el respeto al parentesco. Es el cuerpo de conocimiento o la perspectiva maorí de las cosas. Es decir, la perspectiva puramente *emic*, la parcela autónoma de conocimiento que el pueblo maorí reclama en el país y en los museos.

Moriori: pueblo nativo de las lejanas Islas Chatham, pertenecientes a Nueva Zelanda y situadas a 860 kilómetros al este de la Isla Sur. Allí recalaron en 1830 un grupo de maoríes del Taranaki para invadir y casi exterminar casi por completo a sus habitantes, en un juego especular de diferentes colonizaciones, tal como describe James Belich. Relegados en el imaginario nacional a una posición subalterna frente a los maoríes, solo recientemente está sufriendo su cultura un proceso tanto de reconocimiento como de etnogénesis.

Noa: en maorí habitualmente traducido por ‘profano’, ‘ordinario’ o ‘permitido’, es decir todo aquello que no sea sagrado o esté libre de las restricciones impuestas por el *tapu*.

Pakeha o Pākehā: palabra maorí que designa a todo aquel descendiente de europeo en Nueva Zelanda, a veces directamente referido a todo aquel “no maorí”. A pesar de un discutido posible origen etimológico de carácter despectivo lo cierto es que ha sido de uso común (incluso oficial) durante toda la historia de Nueva Zelanda, desde el Tratado de Waitangi hasta los más actuales censos.

Sistema de cargos: es un sistema jerárquico, no remunerado, obligatorio y rotativo de oficios cívico-religiosos de carácter comunitario. Casi todos los varones están obligados a una sucesión ascendente de cargos encaminados tanto a funciones políticas como ceremoniales de la vida municipal o comunitaria. Se considera que dicha institución es una de las más características de las culturas indígenas mesoamericanas, aunque contenga en su seno una fuerte mezcla de elementos prehispánicos, coloniales y contemporáneos. Como apreciamos a lo largo del presente trabajo los comités de los museos se han ido incorporando al escalafón de cargos comunitarios a través de sus comités.

Taonga: objeto, tesoro, mercancía preciada, o recurso muy valorado, Convertido en el concepto central de la museología maorí y del proceso de descolonización patrimonial neozelandés. En su consideración de *taonga*, y no de artefacto o curiosidad, el objeto museográfico neozelandés ha devenido en símbolo de una vuelta y un respeto a las tradiciones culturales del pueblo originario de Nueva Zelanda.

Tapu: concepto fundamental en el orden social y la cultura maorí, equivalente al tabú de los demás pueblos del Pacífico Sur. Habitualmente traducido como sagrado, proscrito,

restringido, prohibido en su condición de sobrenatural. Es el estado contrario y complementario a lo profano o *noa*. El *tapu* ha sido considerado el controlador social de los pueblos del Pacífico (y luego, por extensión, también de la sociedad occidental) previniendo que el *mana* o poder de un objeto o territorio pueda ser transgredido al estado de *noa*. La mayor parte de la literatura correlaciona el surgimiento de lugares *tapu* con una mayor presión territorial, y con una creciente necesidad de una explotación controlada de los recursos naturales. El *tapu* surgiría por tanto frente a el siempre delicado equilibrio de los recursos de las islas, aunque se terminaría extendiendo también a aspectos sociales. En este último caso existen tradicionalmente aspectos que son sumamente sagrados: los jefes, la cabeza dentro del cuerpo humano, la guerra, o una mujer, especialmente en estado de gestación.

Tohunga: en maorí persona dentro del grupo cultural con ciertas habilidades, o que se le considera un respetado y sagrado (sumamente *tapu*) ‘experto’. Generalmente referido a edad —suelen ser ancianos—, y a estatus o *mana*, —se suele referir a jefes o líderes de una tribu o grupo de parentesco. Es la persona que entona las *karakia*, que sirve de nexo con los ancestros y los espíritus, y que mantiene viva la memoria genealógica del grupo (*whakapapa*). Históricamente y hasta hace poco se han referido a ellos como ‘curanderos’ o ‘sacerdotes’, tristemente fueron el objetivo de la *Tohunga Suppression Act* de 1907 que intentó limitar la considerada maligna influencia de tales personajes.

Tequio: “se lleva a cabo por disposición de la autoridad municipal cada vez que el interés colectivo así lo exija. La reparación de una calle, de un puente, o de un camino vecinal, la introducción del agua potable, o la colocación de los postes del alumbrado eléctrico, da lugar siempre a intensos *tequios*. El *tequio* pues, en este caso, es un trabajo obligatorio, forzado, que imponen como deber cívico las autoridades municipales, para realizar obras de beneficio colectivo y que dichas autoridades son incapaces de realizar por las vías normales de la administración, por carecer de fondos suficientes”.<sup>696</sup>

Tianguis: o *día de plaza*, mercado de celebración periódica, donde se comercia y se intercambian todo tipo de bienes, pero en el que predominan en él los elementos indígenas, sin perjuicio, por supuesto, de que hoy día sea más que notable la influencia

---

<sup>696</sup> MARROQUÍN, *La ciudad mercado...*, op. cit., p. 119.

de elementos externos y estén insertos en los sistemas de economía local, nacional e internacional.

Toi moko: (o cabezas maoríes): Uno de los objetos culturales más reconocibles de las islas neozelandesas. Podían elaborarse por varios motivos: para venerar a algún ser querido (*kin toi moko*), como trofeo de guerra (*foe toi moko*) o, más tarde, elaboradas simplemente como suvenires (*trade toi moko*). El comercio de *toi moko* o cabezas tatuadas se remonta al primer viaje de Cook en el *Endeavour* cuando Joseph Banks, el naturalista del barco, compró un *toi moko* a un joven a cambio de dos “viejos cajones de lino”. Su comercio creció a principios del siglo XIX, alcanzando su cénit durante las “Musket Wars” (1818-1833) para finalmente ser prohibido por el gobernador británico en 1831; tal prohibición fue principalmente debida a que algunas tribus desataron guerras con la única razón de capturar esclavos para fabricar cabezas. A pesar de la prohibición, el comercio ilegal de las mismas continuaría. Hoy día conforman uno de los objetos más característicos en las prácticas de repatriación de objetos culturales que se llevan a cabo en todo el mundo.

Tūpuna (o *tīpuna*): palabra maorí que podría traducirse como ancestro o abuelo. Ya hemos visto como muchas veces los *taonga* pueden representar a un ancestro y es común que los curadores se refieran a los objetos como sus *tūpuna*.

Usos y costumbres: Referido a un conjunto de normas y prácticas relacionadas con el derecho consuetudinario, relacionadas con prácticas de tipo comunitario y basadas en un imperativo de servicio a la colectividad al que, en teoría, han de estar sujetos todos los individuos activos de la misma. En nuestro caso específico, el servicio comunitario se articula en torno a una serie de cargos (secretario, tesorero, síndico, regidor, mayor de vara, topil, etc.) que cada individuo ha de cubrir de manera ascendente durante toda su vida. Por lo general la elección de autoridades locales se suele realizar en asamblea, sin partidos políticos y entre todos aquellos habitantes que han adquirido ese derecho por haber cumplido con su servicio comunitario.

Es importante aclarar que si bien dicho sistema está basado por lo general en el consenso, y frente a la imagen idealizada que se proyecta en parte desde la propia disciplina antropológica, está basado en una jerarquía y no evita la existencia de divisiones, juegos de fuerza, desigualdades o caciquismos, dentro de la propia comunidad.

En particular, la legislación oaxaqueña ha denominado usos y costumbres a los sistemas normativos de las comunidades indígenas que se contraponen a los sistemas jurídicos modernos o constitucionales. Según los Procedimientos Electorales de Oaxaca, libro IV, Artículo 110: “Serán considerados municipios de Usos y Costumbres aquellos que (...) han desarrollado formas de instituciones políticas propias diferenciadas e inveteradas, que incluyan las reglas internas o procedimientos específicos para la renovación de sus ayuntamientos de acuerdo a las constituciones federal y estatal en lo referente a los derechos de los pueblos indígenas”<sup>697</sup>. 418 de los 570 municipios que conforman el Estado de Oaxaca eligen actualmente sus autoridades por usos y costumbres.

Tino rangatiratanga: traducido habitualmente como autodeterminación. Aunque se percibe un grado mayor a dicho concepto pues el prefijo *tino* significa “total” y *rangatira* se refiere a jefe maorí, algo así como jefatura o soberanía total. Es difícil pensar un concepto cuya exacta traducción sea de mayor importancia, su inclusión en la traducción del Tratado de Waitangi por “soberanía” (aun cuando este concepto no existía en idioma maorí) hace que su discusión sea central en el debate sobre la política cultural y también sobre museos. Así dice la traducción del texto maorí del artículo 2 del Tratado que asegura a los maoríes “la absoluta soberanía de sus tierras, sus hogares y todos sus *taonga* o tesoros” [La traducción es nuestra]. Esta última frase fue reinterpretada por activistas como Moana Jackson “la completa soberanía sobre sus *taonga*” en relación con la gestión del patrimonio contenido en los museos.

Utu: reciprocidad, compensación o venganza. Importante concepto maorí que remite de nuevo al control social y a las obligaciones existentes entre individuos y grupos. Bien puede estar referido al intercambio de obsequios (a la manera de Malinowski o Mauss) bien a las hostilidades entre las tribus.

Whakapapa: traducido habitualmente por ‘genealogía’ (lo cual en el campo de los *museum studies* entronca de manera confusa con el concepto de ‘genealogía’ de Michel Foucault). El tradicionalmente aceptado papel del *taonga* es el representar una multitud

---

<sup>697</sup> Código de Instituciones Políticas y Procedimientos Electorales de Oaxaca, 1997, pp. 208 – 209.

de conexiones con los ancestros o el territorio, reforzando la compleja identidad y la autoridad sobre los grupos de parentesco.







